

Georges de La Tour



CLASICII PICTURII UNIVERSALE

Figurile lui Georges de La Tour sînt întotdeauna plasate într-un spațiu neutru. De cele mai multe ori scena se desfășoară într-un interior, dar este vorba despre un ambient din care lipsesc înseși datele interiorității... De fapt scena lui La Tour este un mare nicăieri. O indeterminare a spațiului care incide fără îndoială asupra unei determinări maxime a figurii. O determinare care nu atinge niciodată sfera portretisticii pure, căci ceea ce-l interesează pe La Tour este înainte de toate surprinderea conflictului dintre clipa concretă a existenței și indeterminarea abstractă a lumii, reprezentarea picturală a straniei întîmplări a omului în lume.

VICTOR IERONIM STOICHITĂ

CLAS
PICT
UNIV

Figurile
sint int
pațiu neu
ri scena
terior, d
n ambien
tele inter
lui La
i. O in
re incide
terminar
terminar
ată sfera
a ce-l
inain
fictulu
tenței
ctă a l
a stra
ume.

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

396.291
EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1980

Georges de La Tour

REDACTOR:
VICTORIA JIQUIDI
SUPRACOPERTA:
IOANA DRAGOMIRESCU-MARDARE
PREZENTAREA GRAFICĂ:
MIHAIL BOITOR
TEHNOREDACTOR:
ELENA DINULESCU

...une ignoble et effroyable vérité.
PROSPER MERIMÉE

Într-o celebră scrisoare datată 1642, Poussin instaura o distincție fundamentală, trecută din păcate prea adesea cu vederea. El face deosebirea între *simpla privire* a lucrurilor și *privirea lor atentă*. Prima poartă numele de *aspect*, cea de a doua de *prospect*. Oricât de arbitrare pot părea dihotomiile de acest fel (există oare o « simplă privire » care să ducă la pictură? nu orice observație a unui pictor este atentă, foarte atentă?) pentru timpul în care se nasc, ele grăiesc enorm. Poussin ne mai spune că « aspectul » este un proces natural pe când « prospectul » denumește o activitate a rațiunii.² Este lesne de înțeles că artistul pretinde (și nu greșeste dealtfel deloc) că ar face o « pictură de prospect ».

Cel care declara cu o siguranță carteziană « *j'ai des raisons pour tout* »³ instaurează o practică artistică întemeiată pe *metodă*. Adîncimea la care privește Poussin este însă aceea deja sondată de clasicismul Renașterii: spațiul este construit de perspectivă, timpul este recuperat de actualizarea mitului. Poussin « privește atent », desigur, dar își conduce privirea prin legile implacabile ale intelectului. Opera sa poate fi discutată în calitățile sale picturale, dar nu poate fi pusă în nici un fel sub semnul întrebării în ceea ce privește « știința artei ».

Poussin este un moment crucial al *istoriei esteticii*.

Și totuși rămîne nelămurită încă pe deplin distincția pe care pictorul o instaurase. La ce se referea Poussin atunci când respingea cu hotărîre « pictura de aspect »?

Răspunsul ni se pare azi firesc: dacă existau la acea oră în Franța artiști în netă opoziție cu rigorismul lui Poussin, aceștia erau fără îndoială așa-numiții « pictori ai realității ». Fie că îl viza direct ori nu, distincția ni-l explică astfel și pe provincialul Georges de La Tour și locul său firesc în țesătura de fapte culturale ale veacului.

« Privirii atente » a lui Poussin el îi opune privirea « simplă », dar nu mai puțin scrutatoare. Simplitatea privirii lui La Tour își are temeiurile într-o mult mai radicală revoluție a istoriei artei decît însuși poussinismul. A privi simplu înseamnă a privi liber. Iar pentru un pictor, cîștigarea acestei libertăți fundamentale însemna arderea la foc înalt a unei întregi tradiții artistice. Numele sub a cărui oblăduire La Tour își însumă curajul eliberării este cel al lui Caravaggio, fapt care nu-i știrbește însă nimic din calitatea gestului. Pe plan francez confruntarea cu clasicismul triumfător era inevitabilă.

Georges de La Tour va face deci o « pictură de aspect ». Dar cît este de încărcată de semnificații această alegere! Ce înseamnă de pildă scaunul din *Femeia cu puricele* dacă nu obiectul pur, în care « aspectul » (există oare un asemenea scaun roșu, fie el chiar luminat de lumînare?) se încarcă pînă la străpungerea limitelor de evidență ale realului?

Iată deci ce înseamnă pentru La Tour — și răsturnarea estetică este de o importanță incalculabilă — a face pictură « de aspect »: determinarea substanței cromatice pînă la gradul în care aceasta conferă *realitatea, aspectul* obiectului.

S-ar putea obiecta că acesta este unul dintre drumurile universale ale picturii. Desigur, este vorba despre un procedeu universal — La Tour este pictor — dar este și un procedeu specific acestui moment al istoriei artei. Prin rigoarea la care este supusă imaginația, La Tour se lasă atras de obsesia fundamentală a veacului al XVII-lea francez care este cel al *ordinii*. Dar prin îndrăzneala cu care el subsumează imaginația nu *rațiunii* (ca Poussin), ci *văzului* La Tour se cufundă în țesătura de semne a realului: opțiunea sa nu înseamnă nicidecum degradarea criteriilor valorice de la *spirit* la *senzație* (iar acest lucru îl înțelesese foarte bine însuși Poussin): pictura de aspect vrea să fie, în modul cel mai total, « un proces natural ». Dacă Poussin avea curajul să pretindă « *j'ai des raisons pour tout* », La Tour ar fi putut afirma cu un curaj egal, « *je n'ai des raisons pour rien* ». Legitatea nu se află în mintea artistului, ci în real. Pictorul este constrîns să

distingă semnificațiile ascunse în realitate, iar truda discernământului său va avea nuanțe fie dramatice, fie comice, va fi căutare de sensuri: va fi o operațiune *morală*.

Eliberarea văzului pe care o adusese Caravaggio, și care va descătușa nebănuite resurse creatoare în întreaga Europă, era un act cu adevărat revoluționar care stabilea o comunicare nemediată cu realul, văzut în special sub unghiul naturii, în negarea violentă a oricărui istorism. Procesul pictural se săvârșea într-o momentană suspendare a imaginației și gândului, care atingea de multe ori violența *raptus*-ului mistic. Caravaggio intuise deja pericolul acestei furii contemplative, dar abia generația următoare a realismului european (și din ea cu prisosință Georges de La Tour) va reuși să *readucă*, după momentul teribil al suspendării, facultățile umane într-un joc echilibrat perfect. De aceea La Tour va atinge pe alocuri rigoarea lui Poussin alături de profunzimile lui Rembrandt, într-o pictură guvernată în primul rînd de instanța etică.

La fel ca și Caravaggio, La Tour nu imaginează. Lumea pentru el este o realitate concretizată în momentul viu al percepției. Neimaginînd, artistul nu are acces la istorie. Sau, mai exact, o refuză. Realul pentru el este prezentul, este natura a cărei istorie este clipa. Negînd istoria, domeniul picturii lui La Tour va fi, inevitabil, *genul*.

Georges de La Tour neagă de fapt istoricizarea imaginației. La Caravaggio acest lucru se petrecea prin opunerea realismului imageriei manieriste, acum imaginația a-istorică se opune concepției despre istorie ca lanț neîntrerupt de imagini mito-poetice: se opune lui Poussin.

Procesul imaginativ fiind abstras dintr-o determinare istorică, rezultatul — «genul» — va fi o realitate relativ analogică, o spațializare lucidă a unei suspendări temporale esențiale. *Cîntărețul la violă* este surprins în momentul în care cîntecul îi deformează figura; tînărul doritor să-și afle norocul (*Ghicitoarea*) în clipa în care este multiplu jefuit; jucătorii de cărți (*Trișorul cu as de caro, Trișorul cu as de treflă*) în momentul suprem al trișului perfect.

Chiar atunci cînd episodul operei reface modele biblice, reprezentarea este adusă în marginile picturii de gen. De aici dificultatea, deseori semnalată de critică, de a identifica tematica lucrărilor: este oare tabloul de la Lvov o ilustrare a *Parabolei talantului* sau o simplă scenă cotidiană? Sau tabloul de la Epinal ilustrează o domestică altercație nocturnă sau pe *Iov batjocorit de nevasta lui*? Iar celebrul *Nou născut* de la Nantes conține oare date suficiente pentru a-l considera o ilustrare a nașterii lui Christos?

Toate aceste întrebări apar la un moment dat ca tangențiale, căci ceea ce încearcă Georges de La Tour este sugerarea, sau mai mult chiar, instaurarea unui «realism generic» în care concretețea datului real este spațializată (și a-temporalizată) în esența sa de *exemplu moral*.

Apare aici și limita inevitabilă a «realismului» lui La Tour: forma denotă nu totalitatea nediferențiată a lumii înconjurătoare, ci esența spațiului reprezentat.

Însăși opțiunea pentru formula europeană a clarobscurului caravaggesc, departe de a lărgi posibilitățile reprezentării artistice, restrînge la minimum șansele construcției forme ⁴. Umbra și lumina, în contrast violent, anihilează nuanțele și cristalizează spațiul amorf într-o unitate perfectă. Georges de La Tour, asemeni majorității caravaggiștilor, nu desenează. Saltul de la practica artistică întemeiată pe desen la cea subsumată contrastului lumină-umbră este același cu cel de la pictura imaginativă de istorie la cea de redare directă a realității vizibile. Actul pictural nu mai este despicaț în momente succesive ca în tradiția clasică: contemplație-desen-execuție. La Georges de La Tour surprinderea momentului forme ⁴ în lumea reală se petrece într-o cumulare perfectă a contemplației cu execuția. Inevitabil, desenul, ca termen mediu, dispare.

În întreg veacul al XVII-lea un singur artist a reușit în mirabila sinteză dintre desen și clarobscur: Rembrandt. Dar pictura sa depășește deja conflictele iscate de trecerea meteorică a lui Caravaggio prin istoria artelor. Iar Rembrandt este poate unul dintre artiștii cu cel mai profund sentiment al istoriei. «Genul» este marginal în creația sa, care în momentele de culme trece dincolo de însuși domeniul picturii: reprezentarea amplifică propria ei vizibilitate într-o transcendență imediată, mai adîncă și mai amplă decît orice posibilă creație omenească.

La Tour, în schimb, se va adresa cu precumpănire reprezentanților de excepție ai caravaggismului european. Este aproape de prisos identificarea exactă a contactelor istorice. Critica actuală a lui La Tour este încă într-un serios impas al identificării surselor directe. A călătorit oare în Italia unde-l putea cunoaște pe Saraceni sau pe Guido Reni (al cărui elev ar fi fost, dacă ar fi să dăm crezare unui document tardiv și cam

suspect din veacul al XVIII-lea); ori, dimpotrivă, a luat calca nordului în dorința de a aprofunda arta măștrilor olandezi: Honthorst, Terbrugghen⁵ . . . ?

Pentru exactitatea reconstituirii surselor istorice aceste răspunsuri sînt fundamentale, dar pentru adevărul peren al operei lui La Tour ele pot fi evitate. Căci ceea ce este important în primul rînd pentru aprecierea justei sale mărimi este meditația unică pe care el ne-o oferă asupra lumii.

Gîndind lumea cu pensula în mînă el pare a intra într-o rezonanță perfectă cu mentalitatea carteziană. Numai că dacă la Descartes *tabula rasa* întemeia procesul cunoașterii, la « pictorii realității » translația spre domeniul reprezentării aceluiași principiu va fi evidentă. A reprezenta fără suportul unei istorii imaginare era desigur un fapt de o mare noutate.⁶ Dar dacă frații Le Nain, colegii de generație ai lui La Tour, clădesc o operă cu declarate valențe de *analogon* mimetic al realului, Georges de La Tour pare a asimila ceva din tradiția simbolică a reprezentării picturale. Această asimilare se înfățișează nu ca un moment cert al intenționalității pictorului. La Tour pare *invadat* de obstinația unei tradiții ce nu voia să se stingă. În spațiul imaginii se reintegrează și forma istorică a jocului de semne, chemate în scenă aproape involuntar de către artist. Acest joc intervine nu atît în suprafața vizibilă a limbajului pictural, cît în angajarea morală a artistului. Putem spune deci că într-adevăr imaginația lui La Tour se ține departe de tentația istoricizantă. Ceea ce scapă propriului său control, instanța mai puternică decît propria-i ambiție artistică este cea etică.

Suprafața reprezentării la Georges de La Tour va fi un spațiu al fluxului continuu real-reprezentare, pe cînd adîncimea operei sale va fi reflexia morală a acestui flux. Pe suprafața reprezentării se va constitui o ordine picturală autonomă, pe cînd în profunzime se va înlănțui un joc de semne interdependente care poate fi în același timp un joc de nume: Callot, Bellange, Bruegel, Caravaggio, Dürer . . .

Devine tot mai stringentă o luare în considerație a discursului moral al marii literaturi franceze a timpului cu care La Tour se află într-un raport mai degrabă de coliziune decît de colaborare.

Este, desigur, extrem de semnificativ faptul că moralismul lui La Tour nu se adresează direct tragicilor, ci unei anumite înșiruiți a tradiției picturale. Căci La Tour exclude codificarea eroică a pasiunii. Aceasta, atunci cînd apare în opera sa, nu urmează canonul unui *discurs eroic* ca la tragici, ci unul de gen. Ne dăm seama tot mai mult că la acea oră, în Franța, independența expresiei picturale nu putea fi dobîndită decît departe de capitală, unde prin Corneille și apoi prin Racine *stilul* triumfă asupra pasiunii. Și, într-adevăr, marea pictură franceză a secolului se naște în afara Parisului: Poussin alegorizează clasicizant la Roma, La Tour își construiește seria de parabole în Lorena, iar frații Le Nain, deși au lucrat la Paris, au rămas în întregul creației lor niște exponenți ai « Frondei » artistice a veacului. În domeniul picturii în capitală nu puteau supraviețui decît minorii: un Le Brun de pildă, care înțelege să peroreze în umbra marilor tragici, apăsător de prestigiul discursului literar, sau — ceva mai tîrziu — un Rigaut, cel care va face — nu întîmplător — portretul lui Boileau.

La Tour nu face portrete. Și această absență nu poate fi nici ea întîmplătoare. Este firesc să ne întrebăm atunci care sînt șansele de definire ale unei viziuni « realiste » din care lipsește piatra de încercare a oricărei experiențe mimetice. Iar întrebarea devine cu atît mai stringentă atunci cînd ne dăm seama că alături de portret din opera lui La Tour lipsește natura, în formulă ei plastică, cea a peisajului.

Figurile lui Georges de La Tour sînt mai întotdeauna plasate într-un spațiu neutru. De cele mai multe ori scena se desfășoară într-un interior, dar este vorba despre un ambient din care lipsesc înseși datele interiorității. Există oare vreun amănunt care să ne indice că Sfîntul Ieronim se flagelează în peșteră sau în afara ei? Sau că încăierarea muzicanților are loc pe stradă ori în vreo cîrciumă? Chiar atunci cînd bunul simț ne îndeamnă să plasăm scena în exterior (*Ghicitoarea, Sfîntul Sebastian* . . .) datele concrete ale peisajului lipsesc. De fapt scena lui Georges de La Tour este un mare *niciieri*. O indeterminare a spațiului care incide fără îndoială asupra unei determinări maxime a figurii. O determinare care nu atinge niciodată sfera portretisticii pure, căci ceea ce-l interesează pe La Tour este înainte de toate surprinderea conflictului dintre clipa concretă a existenței și indeterminarea abstractă a lumii, reprezentarea picturală a straniei întîmplări a omului în lume.

E lesne de înțeles cum pictura lui Georges de La Tour va tinde, din această pricină, să pătrundă în sfera artei religioase. Dar și aici ambiguitatea opțiunilor va fi

atotputernică. Citită sub unghiul picturii «realiste» creația lui La Tour intrigă prin absența portretului și a peisajului; citită sub unghiul artei devoționale ea intrigă prin absența reprezentării de majoră problematică a oricărei picturi sacre: figura lui Isus.⁷

O pictură religioasă din care lipsește mitul lui Isus, o pictură realistă din care lipsește «iluzia portretului» și «minciuna peisajului»! Ce rămâne atunci de spus, valabil și sigur, despre marginile operei lui Georges de La Tour?

«Une ignoble et effroyable vérité» exclama în fața *Cîntărețului la violă* Prosper Mérimée în 1836. «Un adevăr plebeu și înspăimîntător» repeta cîțiva ani mai tîrziu Stendhal⁸. Al doilea l-ar fi plagiat pe primul — s-a spus.⁹

Stendhal, credem, nu putea spune *altceva*.

Quelle vanité que la peinture...
PASCAL¹⁰

Să privim cu atenție o lucrare de Georges de La Tour, *Ghicitoarea*, de pildă. Cinci personaje sînt dispuse într-o ordine gîndită la scară monumentală. Spațiul este abstractizat la maximum: un fond neutru împinge figurile în prim plan, prezentîndu-le cu o evidență care atinge încărcătura de semnificații a unei parabole. Lipsa unei adîncimi obținute prin convenții de perspectivă elimină posibilitatea unei lecturi exclusiv pe raporturi spațiale. Dacă La Tour operează cu convenții — ca orice artist — atunci acestea sînt mînuite în intenția surprinderii conflictului în latențele sale de maximă generalitate. Scena relativizează spațiul, ca și timpul. Ea se poate petrece *oricînd* și *oriunde*. Se poate desfășura însă la fel de bine *aici* și *acum*. Dacă există o tensiune a spațiului, aceasta nu este cea a unei tensiuni plastice, ci a încordării psihologice. Direcțiile fundamentale ale imaginii sînt date în sensul privirilor și mișcarea mîinilor. Sînt două ordini suprapuse și contrastante, căci între organul văzului și cel al acțiunii se stabilește o legătură *nefirească*. Nefirescul domină de fapt întreaga imagine. O stranie imobilitate a fizionomiilor, căutătura oblică, jocul agil al mîinilor, formează substratul acestei impresii. Că este vorba într-adevăr de o «impresie» și că pictorul a căutat să o sublinieze cu ostentație ne este dovedit cu prisosință de cîteva detalii. Unul dintre ele ne prilejuiește și înțelegerea unei legi fundamentale a reprezentării și anume cea conform căreia lipsa de convenție picturală poate duce la impresia generală de insolit. Căci firescul însuși al artei este convenția.

Iată deci figura feminină din extrema stîngă a pînzei. În contextul istoriei reprezentării artistice și în cel mai restrîns al scenei *Ghicitoarei* (scenă atît de răsîndită în ambianța caravaggescă) apariția sa pare accidentală. Tăietura abruptă a figurii, care se reduce la un profil ascuns și la un braț, a dus cu gîndul la o mutilare parțială a lucrării. Analizele atente au dovedit fragilitatea ipotezei. Artistul și-a controlat cu deplină responsabilitate punerea în pagină, iar aceasta vine tocmai să sublinieze ideea realității surprinse în însăși desfășurarea ei. Georges de La Tour imobilizează cadrul în momentul în care a surprins «aspectul» cel mai caracteristic al întîmplării. Nu-și construiește figurile și nu le dispune în spațiu. *Le surprinde*. Iar faptul că una dintre ele este pe jumătate exclusă din contextul figurativ nu face decît să mărească impresia de *real* ridicată la scara *exemplarului*. La Tour operează de fapt, lucru care s-a remarcat deja, cu propriile-i convenții și artificii pe care le mînuiește însă într-un răspăr evident cu istoria imaginii plastice. Astfel se poate lesne intui valoarea picturală pe care o capătă brațul acelei figuri. Este aproape o declarație de virtuozitate. Iar întreg personajul nu face altceva decît să împingă într-un plan secund profilul de camee al frumoasei «egiptence». Acesta apare izolat în superba sa simplitate, proiectat pe neantul fundalului.

Dar alte amănunte vin să întărească alunecarea ușoară pe care o săvîrșește artistul de la «simpla privire» la generalizarea cu maxime semnificații. Chipul femeii din partea centrală tinde să capete dimensiunile unei paradigme. Puritatea ovalului, *topos* la care La Tour va apela și în alte lucrări, conține o dimensiune neliniștitoare. Forma perfectă — pare a ne spune el — se îngemănează întotdeauna cu maleficul. Modul în care artistul își echilibrează aici contrastele este exemplar. Ce contradicție mai adîncă poate exista decît cea dintre masca de idol a femeii și mobilitatea rapace și brutală a mîinilor? Sau cel dintre albeața învelișului epidermic și pielea tăbăcită și ridată a bătrînei? Dialogul contrastelor țintește însă și mai departe, ocolind simplele raporturi spațiale. Căci adevăratul dialog formal în care este angajat profilul bătrînei este cel cu profilul din extrema stîngă. Un dialog al formelor care pare a fi imediat tradus într-un dialog

moral. Ce legătură poate fi între cele două personaje în afară de culoarea pielii? O buclă abil răsucită ne amintește că locurile lor sînt reversibile. Timpul însuși este o iluzie. Cele două figuri sînt una reflexul celeilalte în oglinda înșelătoare a timpului.

Prins de cercul amăgirilor, tînărul doritor să-și afle viitorul ne este prezentat ca personaj central al unei pilde morale. Conflictul nu se rezolvă lin, în simpla opoziție înșelător-înșelat, căci fiul risipitor pare, el însuși, a-și fi plătit un fals destin cu o falsă monedă.

În predilecția vădită pe care o are Georges de La Tour pentru figura exemplară a risipitorului, reluată în cel puțin alte două lucrări (*Trișorul cu as de caro* și *Trișorul cu as*



Atribuit lui Georges de La Tour,
Un călugăr

de treflă), se săvîrșește o depășire a însăși parabolei biblice, căci ceea ce pare a-l interesa pe artist aici este ridicarea la rang de lege a Amăgirii Universale.¹¹

Lucrul cel mai curios este acela că depășirea este înfăptuită de un pictor, adică de un *artist*, de un om pîndit la tot pasul de pericolul cufundării totale în lumea iluziilor. Paradoxul este într-adevăr total, căci La Tour pare a face, cu o simplitate și o măreție unice, o pictură împotriva picturii, o anti-pictură. El reprezintă «aspectul», aparența, cu o dăruire totală a modalităților picturale, dar pentru a le dovedi nimicnicia. În marea lege a amăgirii — pare a spune el — pictura este suprema iluzie.

Realismul lui Georges de La Tour tinde a căpăta acum adevăratele-i dimensiuni.

Predilecția pentru temele și motivele umile nu face altceva decît să mărească breșa dintre «vulgaritatea» realității și «rafinamentul» iluziei picturale. «Asemănarea» se dezvăluie în toată ambiguitatea ei.

Cînd Pascal își însemna cunoscuta meditație asupra picturii — «*Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux*» — el se înfrătea, incontestabil, cu gîndul lui Georges de La Tour.

Încă din primele sale opere La Tour se arată preocupat de reprezentarea frustă a unor tipuri umane cu totul a-poetice, de surprinderea existenței văzută ca simplă «proză» a lumii. *Bătrînul* și *Bătrîna*, *Cîntăreții* sînt lucrări în care contemporanii nu admi-

rau desigur «originalul», ci fidelitatea reprezentării alături de modalitatea exploatarei picturale a modelului. Lumea lui La Tour este încă lumea celui alt mare artist al Lorenei acelor timpuri: Jacques Callot. O disjuncție a intențiilor reprezentative și a celor moral-filosofice intervine însă deja în acest prim moment.

Pentru Callot lumea avea aspectul unui furnicar. Înălțimea extremă a locului din care era privită realitatea făcea ca în opera sa spațiul să apară ca o forță imensă, ca incomensurabilitatea pură, în care măsura umană devenea neglijabilă. La Tour transformă spațiul infinit al lui Callot într-un spațiu neutru. Figura umană se desprinde din masa nedeterminată și devine o prezență monumentală care invadează aproape întreaga suprafață a lucrării. Personajele sale sînt aceleași cu cele care populau gravurile lui Callot, numai că măruntele viețuitoare ale graficianului devin în opera pictorului ființe independente, studiate cu atenție aproape «microscopică».

Este semnificativ faptul că La Tour pleacă de la studiul figurii izolate pentru a ajunge în cele din urmă la compoziția complexă cu substrat literar-moral. *Bătrînul* și *Bătrîna* preiau, după cum s-a precizat nu demult¹², personaje din teatrul de iarmaroc. Replica pare a fi încă suspendată pe buzele femeii, prezentată într-adevăr ca un *personaj*, cu o minuție care ține aproape de o pasiune de documentarist. Minuția nu exclude însă simplificările acerbe ale concepției compoziționale. Fondul și planșeul sînt redade ca pure suprafețe de culoare care conferă o ritmică de mare mobilitate întregii lucrări. Veșmintele sînt atent consemnate în ceea ce privește datele «specificului local», dar simplificate la maximum în substanța lor cromatică. O atenție cu totul specială este dată mîinilor și capului. Pasta modelată abundant reține lumina supunînd arhitectura anatomică construcției formei.

La Tour lucrează în această perioadă pentru o clientelă reprezentată de straturile mijlocii ale societății. Dar faima sa, sprijinită pe succesul scenelor și personajelor de viață «populară», trebuie să fi crescut destul de rapid de vreme ce lucrările sale încep să fie achiziționate de Ducele Lorenei, în epoca în care artistul abia se apropia de treizeci de ani. E adevărat, La Tour răspunde cu promptitudine cerințelor noilor săi comanditari. În loc de scene de gen, imagini sacre. Dar tot atît de semnificativ este faptul că maniera artistului nu vedește nici o schimbare.

Cele două lucrări comandate de Ducele Henric al II-lea nu s-au păstrat. Știm doar că una dintre ele reprezenta pe Sfîntul Petru. Putem însă ușor reconstitui fizionomia lor, deoarece aproximativ din aceeași perioadă ne-a parvenit o galerie întreagă de imagini sacre: *Sf. Iuda*, *Sf. Filip*, *Sf. Iacob*, *Sf. Toma*...

Dar și în aceste lucrări strădania pictorului se îndreaptă asupra vieții concrete, asupra relativ-supremului: divinul din ea. Asupra psihologiei. Figurile de sfinți ale lui Georges de La Tour vor fi așadar, asemeni celor ale muritorilor de rînd, studii fizionomice și psihologice. Așa cum la Dürer redarea celor patru Evangheliști prilejuia ilustrarea «celor patru temperamente», așa cum la Rembrandt tipurile fizionomice (*Omul care rîde*, *Mîhnitul*) se transformă imediat în personaje istorice (Democrit, Iuda sau Heraclit), printr-un proces similar pictura lui Georges de La Tour cumulează «genul» cu «exemplarul», umilul cu divinul, profanul cu sacralul.

Există însă și lucrări în care tendințele de diferențiere a genurilor picturale apar mai evidente. Dar și aici apartenența la aceeași ambianță a unui «realism generic» se săvîrșește firesc, prin integrarea spirituală unitară în sfera eticului.

Extremele acestei perioade din creația lui La Tour sînt ilustrate de *Gîlceava lăutarilor* și de *Sfîntul Ieronim*. Amîndouă dezvăluie «un adevăr plebeu și înspăimîntător» chiar dacă în modalități cu totul diferite.

În *Gîlceava lăutarilor* artistul a făcut pasul de la redarea figurii la scena cu mai multe personaje. Dacă în primele lucrări izolarea personajelor era prilej de studiu psihologic, acum lărgirea registrului duce, inevitabil, la *conflict*. Tema însăși era destul de frecventă în ambianța caravaggismului european, dar rădăcinile ei par a porni mai degrabă din creația lui Bruegel. Compoziția se ordonează într-o friză de capete de expresie, iar întretăierea violentă a diagonalelor face ca tensiunea psihologică să răzbată la suprafața reprezentării picturale, devenind criteriul tensiunii formale. Apare deja tipul de figură feminină enigmatică (bătrîna din stînga), cu valențe simbolice ambigue, un fel de sfînx expresionist. Morala scenei a fost deja descifrată cu ajutorul gravurilor care probabil i-au servit ca temei, și în primul rînd a lucrării lui Bellange (reprodusă de Jacob Heyden) unde figurează și inscripția-cheie: «*Mendicus Mendico Invidet*» — «Cerșetorul tot pe cerșetor îl urăște»¹³. Apelul la figuri simbolice deja consacrate în epocă (*Mîhnitul*...

Heraclit și Omul care râde-Democrit) încadrează lupta oarbă în marginile aluzive ale unei impersonale legi cosmice.

Sfântul Ieronim (atît în versiunea de la Grenoble, cît și în cea de la Stockholm) se detașează de seria reprezentărilor sacre anterioare prin violența cu care dezvăluie dilemele sacralității. Căci momentul ales aici nu mai este cel al unei neutre prezențe demonstrative, ci al penitenței, al actului de diminuaie violentă în fața divinității. Imagiinea Sfântului Ieronim era cu atît mai emblematică în acea vreme cu cît « taina penitenței » era temei de încă vie dispută între catolici și protestanți. Prin exacerbaria dubiului moral și religios Georges de La Tour face aici pasul spre cea de a doua perioadă a activității sale, cea a « nocturnelor ».

Încă de pe acum dirijarea luminii urmează imperative cu o înaltă încărcătură expresivă. Ea n-are încă valențele de generatoare esențială a formei. Lumina *dezvăluie*. Cruzimea redării anatomice, atît de rară în opera lui La Tour (o vom întîlni cu mult mai tîrziu, și tot ci un fenomen izolat în *Iov* și în *Femeia cu puricele*), este secondată tocmai de această nemiloasă lumină, dedusă aici, mai degrabă decît din observații directe ale reflexiei naturale, direct din opera lui Caravaggio. Tot de la maestrul italian La Tour preia și motivul, devenit între timp un adevărat simbol, cel al tălpilor bățătorite. Dacă ne îndreptăm atenția însă asupra realizării capului avem șansa de a-l surprinde pe artist într-un moment în care experiența sa picturală pare a o preceda direct pe cea a lui Rembrandt ¹⁴.

Distincția dintre scenele cu lumină naturală (« diurnele ») și cele cu lumină artificială (« nocturnele ») nu este în cazul lui Georges de La Tour lipsită de contradicții. La o considerare foarte generică a operei sale apare desigur cu destulă evidență că în jurul anilor 1635—1640 maniera sa suferă o sensibilă schimbare. Aceasta este simultană cu apariția și supremația operelor « nocturne » în care majoritatea criticii tinde să-l vadă pe marele, adevăratul La Tour. ¹⁵

Într-adevăr, acum esențializarea formelor intervine în toate operele artistului, culoarea își reduce senzualitatea, dar își mărește rafinamentul, desenul, chiar dacă nedeclarat — ca la toți caravaggiștii —, se arată a fi un suport mai mult mental decît practic al imaginii.

Dintre operele nocturne multe au devenit elemente constante ale muzeului imaginar modern. *Sfântul Sebastian îngrijit de Cuvioasa Irina* a fost considerat încă din secolul al XVII-lea capodopera lui Georges de La Tour, iar în veacul al XIX-lea opera-emblemă a întregului realism francez va deveni *Noul născut* de la Nantes, care trecea pe atunci fie drept o lucrare olandeză, fie drept opera lui Louis Le Nain. Taine i-a dedicat pe drept cuvînt o pagină celebră unde « *Nou născutul* » devenea un fel de simbol al « începutului omului ».

Încărcătura emoțională, stăpînită și « interiorizată », conferă acum majorității operelor sale demnitătea unor imagini rituale. La lumina difuză a lumînării sau a torței scena de gen devine celebrare a unui eveniment sacru. Nașterea, moartea, extazul, meditația vor fi temele majore ale acestei perioade.

Alături de schimbările sensibile în manieră asistăm așadar și la adîncirea problematicii morale, care atinge aici, în nocturne, vibrațiile cele mai intense.

La Tour se află în culmea gloriei. Din 1639 începe să apară menționat nu doar ca simplu « pictor din Lunéville », ca pînă nu demult, ci ca « pictor oficial al Regelui », ori cu formula la fel de grăitoare « Domnul Georges de La Tour, Pictor celebru ». Nu după mult timp, pe întreg teritoriul francez, pictura cu lumină artificială va deveni, prin antonomasie, « peinture à la manière de Georges de La Tour ».

Contradicțiile inerente ce decurg din prea tranșanta distincție între « diurne » și « nocturne » nu întîrzie însă să apară. În primul rînd apare problema surselor istorice ale celei de a doua maniere. O călătorie în Țările de Jos în acești ani de criză politică și economică a Lorenei nu este deloc exclusă. Ar fi putut lua deci contact direct cu nocturnele lui Terbrugghen sau Honthorst care-și afundau rădăcinile într-o veche tradiție olandeză vie deja în opera lui Geertgen Tot Sin Jans. Dar La Tour ar fi putut medita și în fața operelor lui Honthorst din Italia, unde acestea circulau sub porecla sa peninsulară, cea de « Gherardo delle Notti », fiind repede asimilate de ambianța caravaggiștilor italieni: Saraceni, Rutilio Manetti . . . ¹⁶

Lucrurile se încurcă și mai mult atunci cînd luăm în considerație una dintre descoperirile cele mai recente și cele mai tulburătoare ale criticii: *Scena de plată* de la Lvov. Atribuită în trecut lui Honthorst, lucrarea a fost publicată nu demult sub nu-

mele lui La Tour, ipoteză confirmată apoi aproape unanim de către specialiști¹⁷. Tabloul de la Lvov a pus însă în încercătură pe mai toți criticii: reprezintă o scenă nocturnă, cu ecleraj de lumânare, realizată însă în maniera de neconfundat a tinereții pictorului. Nu mai poate subzista nici un dubiu: încă din jurul lui 1620 La Tour era în posesia secretului iluminărilor artificiale.

Distincția netă dintre «diurne» și «nocturne» începe atunci să-și piardă din temei. Personalitatea pictorului este fără fisuri. Există o unitate a viziunii, ceea ce nu exclude, în mod firesc, evoluția gândirii figurative. «Unitatea spirituală» a lui Georges de La Tour se poate citi atât la nivelul structurilor formale, cât și la cel al imperativelor morale. Între cele două perioade de creație se ivesc firele nevăzute ale corelațiilor și corespondențelor.

... *La nuit, l'ombre, la solitude,
Bref, la mort...*

AGRIPPA D'AUBIGNÉ, 1643.¹⁸

Din anii de tinerețe ai pictorului am desprins cu ajutorul uneia dintre operele cele mai complexe — *Ghicitoarea* — temeiul speculației morale a lui Georges de La Tour. Vanitatea și iluzia par a stăpîni atât sfera realului, cât și pe cea a reprezentării picturale. Privirea lui La Tour este cea a unui spirit baroc, chiar dacă, la nivelul formulării imaginii, morfologia barocă apare prea puțin pertinentă.

În anii maturității La Tour atinge de multe ori sfera virtuozității. Ce ambiție mai mare își putea satisface un pictor decît aceea de a picta însuși focul? Sursa luminii care acum intervine în însuși spațiul imaginii reprezintă demonstrația cea mai înaltă a nelimitatului resurselor picturale. *Băiatul suflînd în jar* este o astfel de demonstrație a purității și complexității la care a ajuns instrumentarul reprezentativ al lui Georges de La Tour.¹⁹ Alte lucrări, cum ar fi de pildă *Sfîntul Iosif tîmplar* sau *Sfîntul Iosif și îngerul*, ating o rafinare extremă a formei. Dar atunci cînd alăturăm aceste opere altora, cum ar fi *Femeia cu puricele* sau *Iov batjocorit de nevasta lui*, în care cruditatea reprezentării se însoțește cu o purificare extremă a stilului, cuvintele lui Pascal par a se face din nou auzite: «Ce vanitate, pictura...!»

În continuitatea meditației ambigue a pictorului în fața propriei sale arte ni se pare a discerne temeiul corespondențelor dintre prima și a doua perioadă. Căci ceea ce pare a se sfîrși odată cu abordarea registrului «nocturn» nu este decît o exacerbare a iluziei și a esențializării formei din prima perioadă. Este vorba despre o continuitate ale cărei fire le putem urmări în însăși simbolistica morală a lucrărilor majore, o simbolică în care dialogul dintre perioade este inherent.

În etapa «nocturnelor» putem fără nici o greutate să izolăm personajul-cheie al lumii lui La Tour. Acesta este Maria Magdalena, din care cunoaștem azi cel puțin patru variante — cuprinse în perioada dintre 1639—1652.

Căutînd figura obsesivă a celei dinții perioade ne vom lăsa însă atrași de simbolul perfecțiunii malefice: personajele centrale din *Ghicitoarea* sau din cele două variante ale *Trișorului*. Ele par a fi însăși personificarea Amăgirii Universale care domină căutările Fiului Rătăcitor. Perfecțiunea ovalului și oblicitatea privirii ridică figurile la rangul de paradigmă a perfecțiunii înșelătoare. În *Trișorul* tema este — oricît ar părea de ciudat la o primă vedere — cea a păcatului. «Cărțile, vinul și femeile» constituie încrengătura simbolică în care se lasă prins tînarul naiv.²⁰

Curtezana care tronează în centrul compoziției domină în același timp și centrul moral al operei. Somptuozitatea veșmîntului și a coafurii, etalarea bijuteriilor, monumentalitatea reprezentării, toate la un loc fac din această figură o replică simbolică a Marii Tîrfe din Scriptură, un simbol al lumii corupte, a seducției, a amăgirii:

«Și femeia era îmbrăcată în purpură și în stofă stacojie
și împodobită cu aur și pietre scumpe și cu mărgăritare,
avînd în mîna un pahar de aur...»

Iar pe fruntea ei — scris nume tainic: Babilonul cel mare,
mama desfrînatelor și minciunile pămîntului.»²¹

Perioada «nocturnelor» exacerbează problematica morală printr-o translație, declarată de această dată, în sfera religiei. Însăși tema jocului va reveni la Georges de La Tour în multiple variante: *Jucătorii de zaruri*, *Jucătorii de cărți*... În scena *Lepă-*

dării lui Petru însă jocul apare încifrat în contextul episodului evanghelic. Acești soldați — contemporani ai lui Crist ori poate ai războiului de treizeci de ani, ființe cu o umanitate redusă de rigiditatea carcasci care le definește «persoana» — formează o imagine cutremurătoare a orbirii lumești.²² Dacă sfântul Petru s-a lepădat de divinitate de trei ori, lumea se leacă perpetuu. Destinului i se opune norocul mărunț, mîntuirii — căderea.

Cu atît mai mult penitența va avea șansele să devină tema majoră a operei tîrzii a lui Georges de La Tour. Dar de la căința Sfîntului Ieronim la cea a Mariei Magdalena distanța este enormă, căci seria Magdalenelor nocturne, mai mult decît simple reprezentări ale unei incertitudini religioase, pare a fi ridicarea ei la rangul de simbol.

La Tour operează cu opoziții violente. Dacă figura Magdalenei se inserează într-o antiteză fundamentală, aceasta nu este nicidecum cu penitența Sfîntului Ieronim. Din contră, am putea spune că îi este continuarea. Contradicția fundamentală și antiteza care explică poate însăși structura morală a discursului lui La Tour este aceea dintre Magdalena și Marea Curtezană.

Magdalena își întoarce privirea de la lumesc pentru a se concentra într-un adevărat «exercițiu spiritual». Orice podoabă a fost lepădată, somptuozitatea redării materiei prețioase se transformă în esențializare extremă a formei. Cadrul se reduce la minimum. Flacăra, tigva, oglinda nu sînt simple obiecte, ci necesități simbolice.

Lumînarea, în primul rînd, primise deja la acea oră o investitură simbolică întru totul concordantă cu gîndul lui La Tour. Pentru Blaise de Vigenère²³ lumina — puritatea în stadiul cel mai înalt — este produsă de consumarea materiei vulgare. Este tocmai materia, impurul, cea care — redusă la neant — naște lumina. Răul este diametral opus binelui. Generația poezilor dinspre 1640 va avea un adevărat cult pentru motivul flăcării²⁴:

«*La vie est un flambeau, un peu d'air qui soupire
La fait fondre et couler, la souffle et la détruit. . .*»²⁵

sau:

«*Mon esprit est léger, car ce n'est rien que flamme,
Et si pour tout le monde il n'est qu'une seule âme,
L'Âme de tout monde est le seul mouvement . . .*»²⁶

Viața-flacăra, viața-lumină, viața-lumînare . . .

Simbolica obsesivă a operei de maturitate a lui Georges de La Tour întemeiază o meditație perpetuă și esențială. «Orice visător în fața unei flăcări — s-a spus²⁷ — se află într-o stare de reverie primordială». Eliminarea obiectelor inutile coincide în Magdalena lui La Tour cu concentrarea gîndului asupra acestei realități esențiale. Crucifixul, flagelul, cărțile (*Magdalena Terff*), podoabele (*Magdalena Wrightsman*) sînt toate accesorii: «Cel ce veghează în fața flăcării nu mai citește. Se gîndește la viață, se gîndește la moarte . . . Flacăra se naște ușor și moare ușor. Viața și moartea sînt aici juxtapuse. Jocul de gînduri al filosofului care-și strunește dialectica ființei și a neființei pe registrul simplei logici devine în fața lumînării care se naște și care moare un joc concret și dramatic.»²⁸

În seria Magdalenelor, La Tour depășește problematica morală a penitenței. Ținta meditației sale este cu mult mai înaltă: ființa în totalitatea tragică a dilemelor sale: «*Où'est-ce qu'un homme dans l'infini?*»²⁹ O demnitate pascaliană a omului înlocuiește acum dezvăluirea vanității cotidianului mărunț. Întrebarea lui Georges de La Tour, rostită deja de gînditor, primește binecunoscutul răspuns: «*L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant.*»³⁰

Obiectul-simbol al întrebărilor fundamentale este oglinda. La Georges de La Tour gheța oglinzii devine un spațiu antitetic interiorului luminat de flacăra. Opoziția flacăra-oglinză cristalizează opoziția fundamentală aici-dincolo. *Magdalena Fabius* interogînd neantul oglinzii primește un răspuns funest: *tigva*.

Craniul însuși, chiar atunci cînd apare izolat, poartă în sine semnificația unei oglindiri funebre. Pictura ca și poezia «vanităților» au manevrat această recuzită cu o indubitabilă voluptate:

«*Au pied d'un crucifix, une teste de mort
ou de morte plutôt lui déclare son sort . . .
— Dans les trous de mes yeux et sur ce crâne ras
Vois comme je suis morte, et comme tu mourras . . .
Sers toy donques de moy comme de ton miroir.*»³¹



Albrecht Dürer,
Melancholia I

Oglindirea lui *aici* în *dincolo* primește confirmarea simbolică în dialectica lumînării. Flacăra consumă timpul, este o devenire într-o stingere. Meditația în fața flăcării este gîndirea concretă a scurgerii timpului.

Încă din pictura secolului al XVI-lea, la un Baldung Grien de pildă, oglinda și moartea erau îngemănate cu simbolul clepsidrei. Lumînarea lui La Tour este un timp care arde. « Flacăra — spune Bachelard ³² — este o clepsidră ce se scurge în înălțime. » În *Magdalena Wrighstman* oglinda dedublează lumînarea. Departe de a exacerba obiectul reflectat, dedublarea adîncește opoziția. Ce contrast mai mare poate exista decît acela dintre incandescența flăcării și abisul rece al oglinzii?

Flacăra oglindită absoarbe spațiul operei într-o transcendență irevocabilă. Finitul duratei umane se imobilează în suprafața obiectivă a unei adîncimi infinite. Oglinda nu transformă, reflectă. Iar semnificația reflectării este întotdeauna tulburătoare.³³ În veacul al XVII-lea oglinda devine o « figură » a artei ³⁴. Opera însăși este o profunzime încadrată, o suprafață reflectantă, o imagine a lumii izolată în formă.

Magdalena se recunoaște în oglindă ca ființă. Recunoașterea se săvîrșește dincolo de « asemănare »: în implacabilul morții, iar poetica lui La Tour intervine activ în însuși miezul acestei probleme; ceea ce arta redă nu este simpla asemănare, ci semnificația oglinzirii. Viața nu este *dincolo* de oglindă, ci *dincoace* de ea. Spațiul tabloului implică spectacolul. Dar dacă în pictura manieristă se ajunsese la criza unei implicări care învăluia creatorul sau spectatorul în spațiul fictiv al imaginii, acum această implicare semnifică o re-cunoaștere în însăși revelația rupturii. *Aici* și *dincolo* nu fuzionează, ci se semnifică reciproc. *Aici* își recunoaște propria sa dimensiune doar prin oglinzirea în *dincolo*. Iar acel *dincolo* absolut al oglinzii, care este în același timp virtualitatea formală a operei, se impune ca un spațiu al nefinței care se manifestă ca profunzime infinită pe suprafața fragilă a unui prag iluzoriu.

«Magdalenele» lui Georges de La Tour devin astfel simboluri monumentale ale meditației celei mai înalte. Ele trec cu mult dincolo de simpla tematică a «penitenței», așa cum se desprind și de tipologia *Magdalenei* lui Caravaggio. Iar dacă ar fi să indicăm un model clocvent pentru imaginile lui La Tour, va trebui să ne îndreptăm atenția asupra unui mediu cultural în care problema existenței și a creației să se fi pus cu o acuitate concordantă, peste timp, cu cea a pictorului loren.

Am găsi atunci că sursa cea mai generoasă a Magdalenelor este — direct ori indirect — *Melancholia I* a lui Dürer.

Recuzita simbolică care-l înconjoară pe înaripatul geniu al gravurii lui Dürer s-a redus la scenariul obișnuit al «vanităților». Clepsidra s-a transformat în lumînare, divinitatea întunecată de vâlul melancoliei s-a metamorfozat în sfânta cea mai disputată a panteonului creștin.

Despre «*Melancholia I*» s-a spus că ar reprezenta «autoportretul» spiritual al lui Albrecht Dürer, o emblemă a «tristeții geometrului», o ridicare la rangul de Simbol al «*melancholiei artificialis*». ³⁵

«Magdalena» lui Georges de La Tour apare și ea ca o emblemă a întregii creații a artistului, dar, în același timp, ca ilustrare a unei «melancolii secunde». Împingînd mai departe confruntarea între cele două imagini-simbol vom putea remarca faptul că în sărăcia intenționată a aparatului simbolic din opera lui La Tour apare totuși un obiect nou. Și este vorba despre un obiect-cheie al «vanităților»: oglinda. El vine să înlocuiască compasul din mîna demonului durerian. Iar substituirea este grăitoare. Compasul era obiectul geometral prin excelență, arma artistului-constructor, a artistului imaginativ, a desenatorului. Era garanția controlului rațional al imaginației. Iar Georges de La Tour n-a fost un desenator, un geometru-imaginativ, ci «un pictor al realității». Opera sa nu «construiește», ci «oglindește». Pictorul nu imaginează, ci reflectă. La Tour n-a fost un «*esprit de géométrie*», ci un «*esprit de finesse*». Iar într-un *esprit de finesse*, scria Pascal, «principiile sînt la îndemîna oricui... Nu este vorba decît să ai ochi bun. Dar trebuie să-l ai bun...» ³⁶

Melancholia umanistă a lui Dürer se dovedește a fi depășită în veacul al XVII-lea de ceea ce am putea numi, cu riscul implicat de ambiguitatea termenilor, «melancholia barocă». Milton și Burton, în Anglia, sau Pascal și Agrippa d'Aubigné, în Franța, îi sînt ilustratorii cei mai fideli. Iar generalizarea pe care o capătă modelul durerian prin părăsirea bogăției simbolice a gravurii și simplificarea extremă a reprezentării duce cu gîndul la o rezonanță amplă a noilor vremuri în spiritul lui La Tour. Căci din particularitatea accentuată a ermetismului lui Dürer el face saltul incontestabil la generalitatea unui sentiment acut în fața prezentului istoric, văzut de pictor sub semnul secund al melancoliei unui «*esprit de finesse*», iar de noi, azi, sub semnul incipient a ceea ce s-a numit «Criza conștiinței europene». Căci ce poate să însemne luciditatea «realismului» lui Georges de La Tour — în culmea sa maximă — dacă nu tentativa sublimă a căutării propriei identități a omului în lume?

Tentativa nu este însă numai sublimă, ci și riscantă. Pascal a dovedit-o prin cuvînte ce clarifică direct demersul lui La Tour: «Căci la urma urmei, ce este omul în natură? Nimic în raport cu infinitul, tot în comparație cu neantul, un lucru de mijloc între nimic și tot.» ³⁷

Europa modernă era pe punctul de a se naște.

(...) Se poate spune că este cu adevărat sublim. Un tablou olandez, *Noul Născut*, atribuit lui Tenala *: două femei privind un copil mic, de opt zile, care doarme. Tot ceea ce fiziologia poate dezvălui despre începuturile omului, se găsește aici! Nimic nu poate să exprime acest somn profund și învâltor, asemenea celui pe care micuțul îl dormea cu opt zile mai înainte în pînțelele mamei sale; fruntea lipită de păr, ochii fără gene, buza de jos lăsată, nasul și gura deschise, doar niște găuri pe unde să pătrundă aerul, pielea netedă, lucioasă pe care aerul abia a atins-o, totala cufundare primitivă, în viața vegetativă. Buza de sus e răsfrîntă. Totul în el e doar respirație. Micul trup este înfășurat și strîns în scutecele sale albe, rigide, ca într-un înveliș de mumiă. El poate puținșă să se redea mai bine profundul somn primar, cînd sufletul zace încă îngropat. Totul este accentuat de expresia mărginită a mamei, de simplitatea și asprimea roșului aprins al veșmintelor sale care revărsă o rază caldă pe această bucată de carne rotundă.

HIPPOLYTE TAINIE, 1896

Trăsătura cea mai izbitoare a operelor sale este, în primul rînd, absența oricărei frenezii patetice în prezentarea subiectului. Totul e calm, simplu, natural. Astfel, un tablou religios — *Inchinarea păstorilor* de la Luvru, de exemplu — nu se deosebește cu nimic, ca intensitate emotivă, de unul din tablourile sale cu subiect profan cum este *Noul Născut* de la Rennes. Sentimentul de intimitate și duioșie de care sînt pătrunse toate operele sale este surprinzător mai ales sîndcă pictorul se servește de suprafețe mari, compuse cu precizie, ca un basorelieu, și în care caracterele generale tind spre monumental. De o parte naturalism, personaje cu figuri de un realism original și foarte accentuat (tablourile de la Luvru și de la muzeul din Rennes), de altă parte limbajul formal al unei arte evident idealiste (*Sfîntul Sebastian* de la muzeul din Berlin), care presupune cunoașterea picturii italiene din secolul precedent. Cu toate că G. de la Tour nu este menționat în documentele literare italiene ale epocii, ne este permis să admitem că el s-a inspirat din pictorii toscani, discipoli ai lui Caravaggio, în special din Orazio Gentileschi, a cărui artă cu tendință elasicizantă se apropie de cea a pictorului francez. Dar adevărata originalitate a artei lui La Tour constă în originalitatea paletelor sale. El folosește foarte adesea un roșu cinabru aprins și un violet palid, ale căror antecedente zadarnic le-am căuta în Italia. Tonuri asemănătoare pot fi găsite mai degrabă în Olanda, în unele tablouri ale lui Terbrugghen.

VITALE BLOCH, 1930

(...) Fără îndoială că ceea ce evocă așa de mult arta spaniolă, a lui Zurbarán în special, este această asprime, acest primitivism al unui naturalism lipsit de scrupule. Totuși această analogie e doar exterioară și nu privește fondul gândirii artistice. Severitatea și simplitatea lui Zurbarán au, cu toate acestea, o putere dinamică, o sinceritate meridională și o forță concentrată a elanului ce nu pot fi întru nimic comparate cu desenul colțuros al artistului din nord sau cu analiza chibzuită din *Cîntărețul la Vîiel* și din *Sfîntul Ieronim*. Să urmărim de exemplu profilul compoziției, în multe locuri tăiată, din partea dreaptă a *Cîntărețului la Vîiel*, sau izolarea caracteristică, în chip de natură moartă, a unor detalii ale instrumentului muzical și a altor părți « moarte » din primul plan. Astfel de întreruperi ale elanului ritmic sînt cu totul opuse impetuoșității monumentale ale unui Zurbarán și a altor pictori realiști din Spania. Concepția lineară a lui La Tour se manifestă printr-o predilecție pentru detalii, pentru forma bine conturată, cu marginile tranșante. El cercetează suprafața și contururile lucrurilor cu precizie și acuitate fără a simți vreo repulsie față de violența lor; dimpotrivă, pare că se bucură de neregu-

* Începînd cu anul 1913 (H. Voss) lucrarea a trecut definitiv în catalogul lui Georges de La Tour.

laritatea acestor structuri. La Tour este un stilist septentrional care atacă, înfruntând riscul și pericolele relative, temele favorite ale realiștilor meridionali, teme greu de stăpînit prin metode ca ale sale. De aceea La Tour este un spirit care «experimentează» prea mult și care își alege uneori mijloacele cu prea mult calcul. Totuși el reușește întotdeauna să uimească și să captiveze spectatorul prin paradoxul îndrăzneț al coloritului său și printr-o armonie care stăpînește, fără cea mai mică urmă de convenționalism, elemente disparate, rebarbative și contradictorii. Această armonie aspră denotă excepționale calități picturale.

HERMANN VOSS, 1931

Tonurile proaspete, îmbinate cu mult gust, conturate de o linie incisivă, o extremă finețe ferecată într-un contur viguros, vădesc acel amestec de sensibilitate nordică și stil latin care caracterizează în aceeași măsură și pe Ingres și pe Dürer: e întîlnirea omului din nord cu școala plastică italiană. Totul în opera lui La Tour, lorenul, trădează îmbinarea instinctelor și a tradițiilor din Nord și din Sud, din Apus și din Răsărit. Îl atrage ceea ce e straniu dar printr-o descriere lucidă a tot ce poate ziua să dezvăluie, printr-o intensă simplificare a tot ce destăinuiește noaptea, el se oprește înainte de a ajunge la verism, la efecte pitorești sau monstruoase. Îl atrage misterul dar se înfrîncă și datorită compoziției calme și clasice, magia sa nu are nimic teatral, patosul său rămîne uman...

Iată de ce, discipol indirect al lui Caravaggio, în mijlocul grandioaselor probleme picturale pe care le punea stilul baroc, el a putut să regăsească duiosia simplă și seninătatea clasicismului.

CHARLES STERLING, 1935

Este un pictor surprinzător. Nu avem instrumentele necesare pentru a-i măsura geniul, dar simt că talentul lui La Tour ar fi în stare să sfărme mai multe manometre... Eu îl văd ca pe un gentilom mascat al caravaggismului, un fel de diletant misterios. Aș putea spune că, în cadrul mișcării caravaggești, el are același loc pe care-l ocupă Savoldo, nobilul brescian, în giorgionism. El își construiește fortăreața sa caravaggescă la Lunéville, în Lorena, și continuă cristalizarea efectelor de lumină pînă spre 1650, o dată, la urma urmei, la care, de o bună bucată de vreme, nu se mai făcea pictură caravaggescă în nici o parte a lumii. Se dedică experimentelor de alchimie caravaggescă, închis într-un donjon, la lumina artificială a lanternei magice...

Îmi vine a spune că el practică un caravaggism hughenot. Descifrarea tematicii religioase așa cum o săvîrșește el este cea mai inteligentă și modernă după soluțiile — scandaloase — ale lui Caravaggio. Dar sînt niște soluții mai misterioase, mai ezoterice. *Vizita în celula prizonierului** nu este oare una dintre cele *Șapte opere de misericordie* pe care deja Caravaggio le întrunise în vestitul tablou de la Neapole? ... *Sfîntul Sebastian*, existent în două versiuni la Roma și Orléans, și o alta la Berlin, oblojit cu răbdare de castelanele lorene, nu are oare o rezonanță actuală asemeni unui «rănit în războaiele religioase»? *Noul Născut* la Rennes nu este o simplă «nativitate», lipsită de aureole și de orice alt atribut supranatural, în afară de suprarcalitatea artificioasă a luminii? ...

... La Tour trebuie văzut. E de nedescris.

ROBERTO LONGHI, 1935

Latour nu gesticulează niciodată. Într-o epocă de frenezie, el ignoră nișcarea. Că ar fi capabil să o reprezinte, bine sau rău, e o problemă ce nici nu se pune: el o îndepărtează. Scena sa nu este drama lui Ribera, e o reprezentație rituală, un spectacol cu o desfășurare lentă. L-a cunoscut oare el pe Piero della Francesca? Fără îndoială că nu. Aceeași grijă pentru stil încremenește personajele sale în aceeași imobilitate mai mult atemporală decît primitivă, aceea din picturile lui Uccello, din *Pietă* (de la La Nouans), sau din pictura lui Giotto, cîteodată. Sau cea din figurile de la Olimpia. Dacă gestică barocă se desfășoară îndepărtîndu-se de corp, cea a lui La Tour e îndreptată spre trup, asemenea celei ce exprimă reculegerea sau înfiorarea. La personajele sale, rareori coatele sînt îndepărtate de piept, iar degetele mîinilor ce se oferă (în *Sfîntul Sebastian* de exemplu) nu sînt întinse. Într-un grup, personajele marginale sînt atrase spre centrul tabloului tot atît de imperios pe cît se detașează ele în baroc. Toate acestea ar putea aparține mai

* Vechiul titlu pentru *Iov batjocorit de nevasta lui*

396.291

degrabă sculpturii, numai că pe atunci și în sculptură se căuta gestul. Și personajele lui La Tour, de o altă greutate decât cea a verticalității persane, se eliberează întotdeauna printr-un fel de transparență (...)

Această lumină ireală generează, între forme, relații care nici ele nu sînt cu totul reale. Diferența dintre operele diurne ale lui La Tour și nocturnele sale este mult mai mare decât apare la prima vedere, chiar și atunci cînd culorile sînt înrudite, sau cînd una e aproape replica celeilalte cum se întîmplă cu *Sfîntul Ieronim* de la Stockholm și cel de la Grenoble. Le lipsește primelor — se va spune — doar o anumită lumină, particulară. Dar micile surse de lumină ale lui La Tour sînt ele doar atît? Lumina caravaggiștilor tinde în primul rînd să separe personajele de întuneric; dar nu întunericul îl pictează La Tour, ci noaptea. Noaptea ce se întinde peste pămînt, forma seculară a misterului împăcat cu sine. Personajele sale nu sînt separate de noapte, sînt emanația ei. Ea prinde formă într-o fetiță căreia el îi spune înger, în apariții feminine, în această flacără dreaptă de torță sau de lumînare, care nu o tulbură. Lumea devine asemenea necuprinsului nopții ce se-ntinde peste armatele adormite de odinioară, cînd lanterna rondului dezvăluie pas cu pas forme imobile. În această întunecime populată, o candelă se aprinde încet: și iată, apar păstori adunați în jurul unui copil, Nașterea, a cărei flacără tremurătoare se va răspîndi pînă la marginile pămîntului... Nici un alt pictor, nici chiar Rembrandt, nu sugerează această nețărnută și misterioasă liniște; La Tour este singurul interpret al seninului din tenebre.

ANDRÉ MALRAUX, 1951

Știm foarte bine că omul și opera nu sînt niciodată identice. Aproape întotdeauna, cine cunoaște opera, și cu cît aceasta este mai mare, este dezamăgit de om. Opera ia naștere dintr-o necesitate, deci dintr-o lipsă; ea este pentru om o compensație, adesea o realizare ideală...

Ce știm noi în fond despre La Tour? Era un om violent, aprig, tenace, puternic, conștient de valoarea lui, foarte convins de drepturile sale. Astfel fiind, se află în opoziție și totodată se și acordă cu opera sa. Această operă se contrazice, fără îndoială; ea degajă armonie, capătă o strălucire spirituală dar în același timp este înrădăcinată în lumea noastră cotidiană; armonia sa nu e un cîntec suav și de la bun început liniștit; ea este rezultatul unei opțiuni, a unei încrîncenări, a unei lupte. Și dacă omul a fost plin de orgoliu, se va putea oare spune că opera sa, care poate să glorifice umilința, este ea însăși umilă?

Dar să privim locul și epoca...

În plină mizerie generală, el alege arta — nu numai ca un refugiu dar și ca o compensație. Acolo unde se distruge, el clădește. Și această atitudine ce pare că nesocotește suferința unei provincii, nu este ea în cele din urmă, prin spiritul și calitatea sa, cel mai mare dar pe care-l poate face?

MARCEL ARLAND, 1953

Georges de La Tour a fost unul dintre acei vizionari extravertiți a căror artă reflectă cu fidelitate anumite aspecte ale lumii exterioare, dar le reflectă într-o stare transfigurată astfel încît cel mai mărunț detaliu să devină semnificativ prin el însuși, o manifestare a absolutului.

Majoritatea compozițiilor sale prezintă figurile văzute la lumina unei simple lumînări. O singură lumînare, Caravaggio și spaniolii au arătat-o, poate da loc la efectele teatrale cele mai spectaculoase. Nu găsim însă nimic teatral în tablourile sale, nimic tragic sau patetic, nimic grotesc. Nu găsim acțiune și nici trimiteri la acea specie de emoție pe care teatrul o stîrnește și apoi o potolește în spiritul spectatorului. Personajele sale sînt esențialmente statice. Ele nu fac niciodată nimic; sînt pur și simplu acolo, așa cum sînt *acolo* un faraon de granit, un Bodhisattva khmer sau unul din acei îngeri cu picioare plate plăsmuiți de Piero della Francesca.

ALDOUS HUXLEY, 1954

O ultimă descoperire (...) această *Femeie cu puricole*. Vînătoarea de purici este o temă favorită a caravaggiștilor. Ea face obiectul unei picturi de Honthorst de la Muzeul din Basel; un pat în dezordine, o femeie aproape goală dar cu capul acoperit cu un turban, o bătrînă cu ochelari, antren, rîsete și un grăunte de vulgaritate. Nimic comun cu tabloul static, sever, aproape ingrat, care ne interesează. Pe de altă parte, e adevărat

că tipul feminin, mai exact pieptul destul de plat și ferm care ne este prezentat, corespunde idealului caravaggiștilor olandezi, sau cel puțin idealului lui Terbrugghen; dar aici, nimic provocator, ci dimpotrivă o dorință de castitate, de puritate izbitoră (...)

Compoziția tabloului se aseamănă foarte mult cu *Sfânta Magdalena cu candela* de la Luvru și prin aceasta el stabilește o legătură importantă între operele religioase și cele profane ale lui La Tour.

În amândouă tablourile, o flăcără singuratică, dreaptă, o femeie ȝezînd, lumina conturează genunchii c zînd pe p nteccele proeminente, pe piept, pe cap. Dar Magdalena e mai  velt , atitudinea ei e mai elegantă, obiectele de pe masă, capul de mort au o semnifica ie spirituală. Este un contrast total între poc ita ad ncit  în medita ie  i femeia absorbită de v narea puricelei, între aspira ia mistică  i via a prozaică. Pictorul s-a folosit de același motiv,  i poate chiar de aceea i persoană, cu foarte puțin schimbată, pentru a ne ridica la cer sau a ne readuce pe p m nt dar în posesia acestor lucruri, această servitoare cu picioarele groase, cu genunchii al tura i fără gra ie, cu talia v njoas  care a apucat puricele  i îl strive te între degete este at t de concentrată în ceea ce face  nc t nu mai mi c , nu mai respiră  i aceasta dă episodului grosolan o notă dramatică.  n fond această senza ie de a teptare este aceea i cu cea a Magdalenei sau cu cea a pajului care, în pl n  noapte, descoperă moartea Sf ntului Alexis. Regăsim aici acea tensiune mută care este unul din secretele lui La Tour.

FRAN OIS-GEORGES PARISSET, 1955

Într-o altă serie de tablouri, cele mai t rzii, efectul flăcării de luminare de care se folose te este ceva cu mult mai personal.  i aici   i arată La Tour adevăratele lui calit  i. Acestea pot fi grupate în jurul *Lep d rii Sf ntului Petru* de la Nantes, datată 1650  i tot din această serie fac parte *Sf ntul Sebastian* de la Berlin  i *Na terea* de la Rennes. Aici, în sf r it, La Tour renun   la stilul descriptiv al perioadelor sale de început  i, evit nd orice detaliu care ar putea tulbura, reduce formele individuale aproape la limitele lor geometrice. Iar raporturile pe care le stabile te între ele dau compozi iei o claritate matematică. Rezultatul este o monumentalitate ce nu- i află egalul la nici unul din ceilal i urma i ai lui Caravaggio, o simplitate impresionantă care adună formele naturalismului într-un tot clasic.

ANTHONY BLUNT, 1957

Fiind un intelectual de rasă  i un artist extrem de cult, trebuie să-i recunoa tem lui La Tour o deschidere  i o curiozitate vie chiar dacă acestea nu se vor găsi apoi sub forma unor citate *ad litteram*  i explicite. Acesta este un semn că elementele vastei sale experien e au suferit o asimilare profundă.

Cultura sa extrem de întinsă  i explorările sale au avut o bătaie mare, au acoperit o arie care merge dincolo de timpul său ...

Ca un autentic ra ionalist, el a crezut într-adevăr în realitatea a ceea ce este construit de spirit iar această realitate, organizată  i ritmată perfect, se caracterizează mai degrabă printr-o extrem de calculată construc ie formală  i mai puțin printr-o  nui ie empirică a lumii ...

ANNA OTTANI CAVINA, 1972

Pictor deosebit, dar pictor al timpului său, La Tour  tie să unească contrariile: om nes  ios  i ambi ios, arta sa trebuia să fie imaterială. Adesea ne ndem natic, descoperirile sale sînt adesea cu mult deasupra celor mai pricepu i pictori. Artist rece, adesea antipatic, el  tie totu i să emo ioneze. Trufa , el  tie să impresioneze. Pictor al realității cotidiene, el este totodată  i pictor al evaziunii.  n nocturnele sale, La Tour creează o lume fragilă  i închisă, gravă  i tăcută care   i tale răsuflarea, te  ine în tensiune  i te face să v zezi.

PIERRE ROSENBERG
FRAN OIS MAC  DE L PINAY, 1973

Printr-un fel de dramatizare care corespunde mai mult spiritului epocii dec t tradi iilor iconografice, La Tour  clin  să arate nu numai această perseveren   a sf ntului ( i a  n eleptului) supus încercărilor, eforturile  i e ecurile ei  i  nv   mintele pe care le cuprinde. Aici, de asemenea,  i place să institui un dialog. Nu se mul ume te cu imaginea lui Alexis, sub scara unde tocmai luase sf r it lungul  ir al chinuitoare-

relor lui abstinence; el introduce personajul tînărului servitor transformînd episodul într-o întîmplare dramatică. Fără spaimă, dar parcă stînd să izbucnească în lacrimi, adolescentul descoperă în același timp și moartea mai vîrstnicului și lecția de asceză lăsată lui moștenire. Pînă acum nu s-a mai găsit nici o altă reprezentare a legendei care să semene cu aceasta. Iov, de la Epinal, se apropie doar cu puțin mai mult de reprezentările obișnuite. Mai importantă decît figura bătrînului scufundată în umbră devine soția sa, profil interogator din înaltul masivului edificiu al fustelor sale, sau mai degrabă dialogul ce se stabilește între sufletul simplu și revoltat contra vicisitudinilor vieții, și sufletul puternic ce nu se lasă pradă disperării și nu se leapădă de sine.

Dar tocmai acest dialog «clasic» introduce pînă și în tensiunea stoică un fel de duioșie patetică. Soția lui Iov nu mai este zgripturoaica batjocoritoare. Cheia exactă a gîndirii, sau dacă vrem, a poeziei, ar trebui poate mai bine să fie căutată în *Sfîntul Sebastian cu torța*, care este, fără îndoială, cel mai vestit dintre tablourile lui La Tour și de asemenea și cel mai ambițios din cîte ne-au rămas, cu cele cinci personaje reprezentate în întregime. În această de a doua versiune, care datează probabil din 1649 — numai cu doi ani înainte de moartea sa — nu se mai regăsește acea complicitate amoroasă care se întrezărea în *Sfîntul Sebastian cu felinarul*. Tînărul sfînt ne este înfățișat mai viril cu mustața alunecîndă în colțul gurii. Pare aproape mort, așa cum o cere *Passio Sebastiani*, la capătul pătimirilor iar Irina abia se încumetă să-i ridice mîna. Dar și mai vădită apare mila, o milă profund umană, care face ca pe fețele de nepătruns, fără știre, să alunece o lacrimă. Deasupra acestui corp răpus de suferință tăcerea femeilor ce îngenuche, accentuată de mari verticale, amintește bocetul unui cor antic în fața cruzimii destinului.

JACQUES THUILLIER, 1973

NOTE

1. « Un adevăr plebeu și înspăimântător », *Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France, par Prosper Mérimée, Inspecteur Général des Monuments Historiques de France. Extrait d'un rapport adressé à M. le Ministre de l'Intérieur, Paris, 1836, p. 305.*
2. NICOLAS POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, ed. A. Blunt, Paris, 1966, p. 62—63.
3. « În orice pot găsi o logică », *idem*, p. 137.
4. G. C. ARGAN, *Realismul în poetica lui Caravaggio*, în *De la Bramante la Canova*. Trad. rom. de C. Lăzărescu, București, 1974, p. 182—203 (aici p. 183).
5. Între specialiști părerile sînt încă împărțite. A se vedea de pildă opiniile atît de contrastante exprimate recent de către A. BLUNT, *Georges de La Tour at the Orangerie*, în « The Burlington Magazine », XXIV, 1972, p. 515—525 și ANNA OTTANI CAVINA, *La Tour all'Orangerie e il suo primo tempo caravaggesco*, în « Paragone », XXIII, 1972, p. 3—24.
6. G. C. ARGAN, *idem*.
7. Documentele referitoare la activitatea lui La Tour ne-au transmis totuși informația că pictorul ar fi reprezentat și chipul lui Christos. În absența operelor este totuși greu să ne imaginăm felul redării, este însă foarte probabil că aceasta să nu fi depășit limitele picturii de gen, ca de pildă *Noul Născut* de la Nantes sau așa-numita *Închinare a Păstorilor* de la Luvru.
8. STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*, Paris, 1877 (Trad. rom. de M. Morariu, București 1978, p. 46)
9. JACQUES THUILLIER, *Georges de la Tour: un an après*, în « Revue de l'Art », 1973, n.20, p. 96.
10. B. PASCAL, *Pensées*, ed. Brunschvicg, nr. 134 (Ce Vanitate și pictura. . .)
11. Cf. R. PICARD, *L'Unité spirituelle de Georges de La Tour*, în « Gazette des Beaux Arts », CXIV, 1972, p. 216.
12. P. ROSENBERG — J. THUILLIER, în *Georges de La Tour, Orangerie des Tuileries, 10 mai — 25 sept. 1972*, Paris, 1972, p. 119 și urm.
13. Cf. A. BLUNT, « *The Joueur de vielle* » of Georges de La Tour, în « The Burlington Magazine », 1945, fig. 111 B.
14. Se știe că Rembrandt a apelat la modelele picturale ale lui La Tour (de pildă face o gravură după *Cîntărețul la Vielă*, cf. F. G. PARISSET, *Georges de La Tour*, Paris, 1948, p. 294)
15. N-ar fi exclus, așa cum presupune PARISSET, *op. cit.*, p. 64—65, ca multe dintre scenele « diurne » ale lui La Tour să se fi pierdut în timpul incendiului din Lunéville din 1638.
16. Despre posibila legătură La Tour-Manetti, a atras atenția pentru prima oară N. IVANOFF, *Claude Vignon e l'Italia*, în « Critica d'Arte », XI, 1964, p. 52, urmat apoi de A. BREJON și J.P. CUZIN, *I Caravaggeschi Francesi*, Roma, 1973 p. 39 și A. BAGNOLI, *Rutilio Manetti 1571—1639, Siena, Palazzo Pubblico, 15 giugno — 15 ottobre*, 1978, p. 112.
17. După expunerea lucrării la marea retrospectivă La Tour de la Paris din 1972 (cf. *Catalog*, p. 236) unde apărea însă, în mod prudent, printre apocrife.
18. « *Noaptea, întinericul, singurătatea* Pe scurt, moartea . . . » AGRIPPA d'AUBIGNÉ, *Le Melancolique*, 1643.
19. *Băiatu' suflînd în jar* se înscrie însă într-o serie a « experimentelor picturale » în care găsim și lucrări de Michelangelo (Capela Sixtină) și de El Greco, experiment ce pleacă, se pare, de la un pasaj din Pliniu cel Bătrîn. Cf. J. BIALOSTOCKI, *Puer sufflans ignes*, în *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano, 1966, p. 591—595.
20. Jocul de noroc, Trișul și Ghicitul erau — toate — considerate în acea epocă ca fiind pasibile de galeră sau ocnă. Cf. *Notes de lecture complémentaires des différents articles, réunis par la Rédaction*, în « Gazette des Beaux Arts », CXIV, 1972, p. 212.
21. *Apocalipsa*, 17, 4—5.
22. R. PICARD, *op.cit.* p.217.
23. *Traité du Feu et du Sel*, Paris, 1628.

24. J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, 1963, ed. a IV-a, p. 125
25. « Vîata e o flacără, o adiere de vînt/ o face să se topească și să se scurgă, o stinge și o distruge . . . » P. MATTHIEU, *Quatrains de la vie et de la mort*, 1610.
26. « Spiritul meu e ușor, căci nu este decît o flacără/ Iar dacă Universul n-are decît un suflet/ Sufletul Lumii este singura mișcare . . . » Motin, *Cabinet des Muses*, Rouen, 1619
27. G. BACHELARD, *La Flamme d'une Chandelle*, Paris, 1961, p. 3
28. *Idem.*, p. 25.
29. « Ce înseamnă un om în infinit? » (PASCAL, *Pensées*, ed. Brunschvicg, nr. 72)
30. « Omul nu este decît o trestie, cea mai plăpîndă din natură; dar este o trestie gînditoare », (PASCAL, *Pensées*, ed. cit. nr. 347), trad. rom. G.I. Ghidu, PASCAL, *Cugetări, Provinciale, Opere științifice*, București, 1967 p. 22)
31. « La picioarele unei cruci, o tîgvă de mort/ sau de moartă mai degrabă îi mărturisește soarta sa. . . / — În golul ochilor mei și pe acest craniu neted/ Ia seama cum am murit și cum vei muri și tu . . . / Uită-te la mine ca la propria ta oglindă ». (P. de SAINT LOUIS, *La Madeleine*, 1668)
32. *Idem.*, p. 24.
33. Pentru importanța oglinzii și a ogîndirii, pentru poetica și practica ambianței caravaggești a se vedea paginile, încă extrem de actuale, ale lui R. LONGHI, *Caravaggio*, Roma, 1968, p. 10.
34. Cf. J. ROUSSET, *L'Intérieur et l'Extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII-e siècle*, Paris, 1968, p. 198.
35. E. PANOFKY, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955, p. 156 și următoarele.
36. Ed. Brunschvicg, nr. 405; ed. rom. p. 67.
37. Ed. Brunschvicg, nr. 72; ed. rom. p. 7.

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

1593 Se naște la Vic sur Seille Georges Dumesnil de La Tour, fiu al lui Jean de La Tour, brutar, și al Sibyllei Mélian.

— *Julie, Henric de Navarra trece la catolicism, este încoronat rege al Franței (27 februarie 1594) și intră în Paris (2 martie).*

— *Moare Christopher Marlowe.*

— *Se nasc Louis Le Nain și Jacob Jordaens.*

1594 Se naște Nicolas Poussin.

— *Mor Tintoretto și Palestrina.*

1594—1600, Se nasc cinci dintre frații lui Georges de La Tour.

1595 Moare Torquato Tasso.

— *Se naște René Descartes.*

1598 13 aprilie, Edictul de la Nantes.

— *Se nasc Bernini și Zurbarán.*

— *Caravaggio termină Capella Contarelli (Roma).*

1599 Rășcoala antispagnolă din Calabria condusă de Tommaso Campanella.

— *Se nasc Van Dyck, Borromini, Velázquez.*

1600 17 februarie, Giordano Bruno este ars pe rug.

— *Se nasc Calderon de la Barca și Claude Lorrain.*

1601 Se nasc Baltazar Gracián, Alonso Cano.

1602 Se naște Philippe de Champaigne.

1605 Se naște Adriaen Brouwer.

1605—1610, Georges de La Tour își însușește primele noțiuni de pictură, probabil la Nancy.

1610—1616 La Tour își desăvârșește meșteșugul călătorind probabil în Italia sau în Țările de Jos.

1606 Se nasc Pierre Corneille, Rembrandt.

— *Caravaggio — Moartea Fecioarei*

1608 Se naște John Milton.

1609 Moare Annibale Carracci.

1610 Mor Caravaggio și Adam Elsheimer.

— *Se nasc Adriaen Van Ostade, David Teniers, Scarron.*

— *Rubens — « Înălțarea crucii ».*

— *14 mai, asasinarea lui Henric al IV-lea.*

1612 Se naște Pierre Mignard.

1613 Se nasc Mattia Preti, André Le Notre, Gerrit Dou, La Rochefoucauld.

1614 Moare El Greco.

1616 Georges de La Tour apare menționat în documentele arhivei din Vic.

— *Primul proces al lui Galilei.*

— *Mor Shakespeare și Cervantes.*

1617 Se căsătorește cu Diane Le Nerf (născută în 1591), fiica nobilului Jean Le Nerf din Lunéville, argintar al Ducelui Lorenei. Pictorul se înrudește astfel cu mare parte din aristocrația locală.

1618 — *Se nasc Gerard Terborch, La Suour.*
— *Inceputul « Războiului de Treizeci de ani »*

— *Se naște Murillo*

— *Rubens — « Răpirea ficelor lui Leucip »*

— *Mor Jean de La Tour și Jean le Nerf.*

1619 Se naște primul fiu al pictorului, Philippe.

— *Se nasc: Charles Le Brun și Cyrano de Bergerac.*

- 1620 Se stabilește definitiv la Lunéville, grație privilegiilor ducale. Își angajează un ucenic, pe Claude Baccart.
- 1621 Se naște al doilea fiu al pictorului, Etienne, singurul care va atinge vârsta maturității.
- Se naște La Fontaine.
- 1622 Se nasc Molière și Juan de Valdés Leal.
- 1623 Faima lui La Tour crește. Ducele Lorenei, Henric al II-lea, îi cumpără o lucrare pentru 123 de franci, iar la începutul anului următor, o altă (o imagine a Sfântului Petru) pentru 150 de franci. Pictorul cumpără proprietatea « La Licorne ».
- Se naște Blaise Pascal.
- 1624 Cardinalul Richelieu devine membru al Consiliului Coroanei.
- Se naște Guarino Guarini.
- 1625 Se naște Paulus Potter.
- Mor Giambattista Marino și Jan Bruegel (zis Bruegel de Catifea).
- 1626 Încep conflictele pictorului cu populația din Lunéville. Un hambar al proprietății sale este spart, iar grâul împărțit săracilor.
- 1627 Se naște Bossuet.
- Frans Hals — Archebuzierii Corporației Sfântului Gheorghe.
- 1628 Se nasc Charles Perrault și Jacob Van Ruysdael.
- Moare Malherbe.
- 1629 Se naște Gabriel Metsu și Pieter de Hooch.
- Velázquez — Bachus între țărani.
- 1631—1635 Ani de cumpănă pentru Lorena, amenințată atât de Franța, cât și de Imperiu. În 1633 în Lunéville bîntuie ciuma.
- 1631 Moare John Donne.
- 1632 Se nasc Vermeer, Lully, Spinoza, Locke.
- Rembrandt — Lecția de anatomie a doctorului Tulp.
- 1633 Al doilea proces al lui Galilei.
- 1634 Velázquez — Predarea cheilor orașului Breda.
- Philippe de Champaigne — Portretul Cardinalului Richelieu.
- 1635 Franța se aliază cu Suedia și cu protestanții germani, intervenind în Războiul de Treizeci de ani, împotriva Imperiului și a Spaniei. Trupele franceze intră în Alsacia, Artois, Roussillon.
- Întemeierea Academiei Franceze.
- Moare Callot.
- 1636 La Tour angajează un nou ucenic, pe François Nardoyen. Devine nașul copilului Guvernatorului francez al orașului. Izbucnește din nou ciuma, moare ucenicul François.
- Se naște Boileau.
- Corneille — « Cidul »
- 1636—1643 Începînd cu sfîrșitul lui 1636 documentele privitoare la activitatea lui La Tour sînt tot mai rare. Apar în schimb menționați fii săi, Claude și Etienne.
- 1637 Se naște Diderik Buxtehude.
- Moare Ben Jonson.
- Descartes — Discurs asupra metodei.
- Poussin — Bacanalele.
- 1638 Războiul bîntuie în Lorena; Orașul Lunéville este incendiat.
- Pier probabil multe dintre lucrările de tinerețe ale artistului.
- Se naște Malebranche.
- Moare Adriaen Bromwer.
- 1639 Într-un act de botez celebrat la Nancy, La Tour apare numit în calitate de « Pictor oficial al regelui » (adică al lui Ludovic al XIII-lea). Se presupune că absența pictorului din Lorena se datorează unei stabiliri temporare la Paris. Dintr-un document din secolul al XVIII-lea știm că Ludovic al XIII-lea îi cumpăraseră un *Sfânt Sebastian* pe care îl pictase foarte mult. Alte ipoteze se referă la o călătorie în Paule de Jos.
- Se naște Racine.
- 1640 Moare Rubens.
- 1641 Poussin — Mărcinișul arzînd.
- Lorrain — Imbrăcarea Sfintei Ursula.
- Cornello — Cinna.
- Moare Van Dyck.

- 1642 *Începutul Revoluției burgheze în Anglia.*
 — Moare Richelieu.
 — Moare Guido Reni.
 — Se naște Newton.
 — Rembrandt — Rondul de noapte.
- 1643 *În Lorena, după ani de acută criză economică, politică și religioasă, se instaurează o perioadă de pace relativă. Autoritatea franceză se consolidează.*
 — Georges de La Tour re apare menționat în documentele din Lunéville, alături de fiul său Etienne. Angajează un nou ucenic, Chrestien Georges.
 — Moare Claudio Monteverdi.
 — Le Brun — Mucius Scaevola în fața lui Porsenna.
- 1644 *Închiriază o mare proprietate, ferma Saint Georges. Este menționat de un document cu apelativul, cu totul excepțional, de « pictor vestit ». Îi vinde guvernatorului francez al Lorenei o lucrare înfățișând *Nașterea lui Christos*, pentru 700 de franci.*
 — Bernini începe Extazul Sfintei Tereza.
- 1645 Guvernatorul Lorenei îi cumpără o pânză, cu temă necunoscută, pentru 600 de franci.
 — Se naște La Brûyère.
- 1646 Etienne de La Tour apare de acum înainte ca asociat al tatălui său. Locuitorii din Lunéville înaintează o plingere ducelui Lorenei, în exil în Luxemburg, din care resiese că « numitul La Tour e urit de populație pentru numărul mare de ciini pe care-i hrănește, ca și când ar fi seniorul locului... »
 — Posibilă călătorie la Paris ca trimis al Guvernatorului Lorenei.
- 1647 Apare menționat ca « salariat regal ».
- 1648 *Pacea Westfalică.*
 — Druin Bastien, paznic comunal, e nevoit să se îngrijească datorită « loviturilor de bită primite de la Domnul Georges de La Tour ».
 — Angajează un nou ucenic, Jean Nicolas Didelot.
 — Mor Tirso da Molina și Louis Le Nain.
- 1649 Guvernatorul Lorenei îi cumpără un *Sfânt Sebastian*, poate pânza ce se află azi la Bois-Auzeray.
 — Executarea lui Carol I al Angliei.
- 1650 Litigiu cu un țăran din partea locului, Fleurant Louys, care cere spitalizarea în urma « loviturilor primite de la numitul Domn La Tour ».
 — Semnează și datează *Lepădarea Sfântului Petru*, azi la Nantes.
 — Moare Descartes.
- 1652 *Moare Ribera.*
 — 15 ianuarie, « Diane Le Nerf, soția Domnului Georges de la Tour, moare de febră, însoțită de palpitații ».
 — 30 ianuarie un act parohial menționează că « Domnul Georges de La Tour a murit de pleurezie ».

BIBLIOGRAFIE

- M. ARLAND, *Georges de La Tour*, Paris, 1953.
V. BLOCH, *Georges de La Tour*, Amsterdam, 1950.
A. BLUNT, The «Jeu de valet» of Georges de La Tour, in «The Burlington Magazine», mai, 1945, p. 108—111.
A. BLUNT, *Georges de La Tour*, in «The Burlington Magazine», XCII, 1950, p. 144—145.
A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, ed. a doua, Baltimore, 1970.
A. BLUNT, *Georges de La Tour at the Orangerie*, in «The Burlington Magazine», XXIV, 1972, p. 516—525.
ANETTE BOUGIER, *La Tour et Saint Pierre Fourier*, in «Gazette des Beaux Arts», iulie-august, 1958, p. 51—62.
ANETTE-MARIE BOUVIER, *Georges de La Tour, Peintre du Roy*, Bruges, 1963.
C. BRANDI, *La diffusione dell'arte di Caravaggio in Italia e in Europa*, Università degli Studi, Roma, 1973—1974.
A. BREJON, J.-P. CUZIN, *À propos des Caravaggesques français*, in «La Revue du Louvre et des musées de France», 24, 1974, 25—38.
A. BREJON DE LAVERGNE, J.-P. CUZIN, *I Caravaggeschi francesi. Accademia di Francia, Villa Medici, Roma, 15 nov. 1973—20 gen. 1974*, Roma, 1973.
ANNE CAUQUELIN, *Deux Madelaines, Jérôme et la puce*, in «Revue d'Esthétique», XXVI, 1973, p. 39—56.
A. CHASTEL, *L'Art et le sentiment de la mort au XVII^e siècle*, in «XVII^e siècle», 36—37, 1957, p. 287—93.
A. CHÂTELET et JACQUES THUILLIER, *La Peinture Française. I. De Fouquet à Poussin*, Geneva, 1963.
—, *Colloquio sul tema Caravaggio e i Caravaggeschi organizzato d'intesa con Le Accademie di Spagna e di Olanda (Roma, 12—14 febr., 1973)*, Roma 1974.
S. M. M. FURNESS, *Georges de La Tour of Lorraine 1593—1652*, Londra, 1949.
F. GROSSMANN, *Some Observations on Georges de La Tour and the Netherlandish Tradition*, in «The Burlington Magazine» CXV, 1973, p. 576—583.
N. IVANOFF, *Georges de La Tour, Carlo Saraceni e Pietro Bellotti*, in «Arte Veneta», XXVI, 1972, p. 299—301.
G. JAMATI, *La transposition dramatique dans l'œuvre de Georges de La Tour*, in «Bulletin de la Société Poussin», III, 1950, p. 20—22.
P. JAMOT, *Le réalisme dans la peinture française du XVII^e siècle. De Louis Le Nain à Georges de La Tour*, in «Revue de l'Art ancien et moderne», 1935, p. 69—76.
P. JAMOT, CH. STERLING, *Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1934—1935, Paris, 1934.
P. JAMOT, *Georges de La Tour*, Paris, 1942.
P. LANDRY, J. THUILLIER, P. ROSENBERG, *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries. 10 mai—25 sept. 1972*, ed. a doua, Paris, 1972.
R. LONGHI, *Ter Brugghen e la parte nostra*, in «Vita Artistica. Studi di Storia dell'Arte», II, 6, 1927, p. 105—116.
R. LONGHI, *I pittori della realtà in Francia ovvero i caravaggisti francesi del Seicento*, in «L'Italia letteraria», 19 jan. 1935.
U. MOUSSALI, *A la recherche de Georges de La Tour*, Paris, 1972.
B. NICOLSON, Chr. Wright, *Georges de La Tour et la Grande Bretagne*, in «La Revue du Louvre et des musées de France», XXII, 1972, p. 135—142.
B. NICOLSON, Chr. WRIGHT, *Georges de La Tour*, Londra, 1973 (ed. franceză, Bruxelles, 1976).
ANNA OTTANI CAVINA, *La Tour*, Milano, 1966.

- ANNA OTTANI CAVINA, *La Tour all'Orangerie e il suo primo tempo caravaggesco*, in «Paragone», XXIII, 1972, p. 3—24.
P. G. PARISSET, *Georges de La Tour, Varen, 1743*.
P. G. PARISSET, *La Tour*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia — Brera, 1963, v. A, VII, p. 342—345.
P. G. PARISSET, *Y-a-t-il affinité entre l'art espagnol et Georges de La Tour*, in *Valaquart, son temps, son influence*, Madrid, 1969, p. 53—64.
P. G. PARISSET, *L'Exposition de Georges de La Tour à l'Orangerie, Paris*, in «Gazette des Beaux Arts», CXIV, 1972, p. 207—212.
R. PICARD, *L'unité spirituelle de Georges de La Tour*, in «Gazette des Beaux Arts», CXIV, 1972, p. 213—218.
P. ROSENBERG, F. MACÉ DE L'ÉPINAY, *Georges de La Tour, Vie et Œuvre*, February, 1973.
F. SOLESMES, *Georges de La Tour*, Louvain, 1973.
K. H. SPINNER, *Halbdunkel und Zeltlichkeit, Caravaggio, Ribera, Zurbarán, Georges de La Tour, Rembrandt*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 34, 1971, p. 169—183.
CH. STERLING, *Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle. I. Le mouvement caravaggesque et Georges de La Tour*, in «Revue de l'Art ancien et moderne», 1935, p. 25—41.
CH. STERLING, *Observations sur Georges de La Tour, à propos d'un livre récent*, in «La Revue des Arts», sept., 1951, p. 147—158.
AGNÈS SZIGETHI, *Georges de La Tour*, Budapest, 1971.
HIDEMICHI TANAKA, *Furyu-no-yami (Eau despre La Tour, in japonese, cu introducere p. franceză in franceză)*, Tokio, 1972.
H. TRIBOUT DE MOREMBERT, *Le peintre Georges de La Tour et l'ordre de Saint François*, in «Archivum Franciscanum Historicum», t. 65, 1972, p. 226—239.
H. TRIBOUT DE MOREMBERT, *Georges de La Tour, son milieu, sa famille, ses œuvres*, in «Gazette des Beaux Arts», 1973, p. 205—234.
J. THUILLIER, *Georges de La Tour — trois paradoxes*, in «L'Œil», 208, 1972, p. 2—11.
J. THUILLIER, *Tout l'œuvre peint de Georges de La Tour*, Paris, 1973.
C. VOLPE, *I Caravaggeschi francesi alla Maestri di Roma*, in «Paragone», 25, 1974, p. 29—44.
H. VOSS, *Georges du Mesnil de La Tour. Der Engel erscheint dem hl. Joseph; Petrus und die Magdalena*, in «Archiv für Kunstgeschichte», 3—4, 1915, p. 121—123.
H. VOSS, *Georges du Mesnil de La Tour. A forgotten French Master of the Seventeenth Century*, in «Art in America», XVII, 1928, p. 40—48.
H. VOSS, *Tableaux à éclairage diurne de Georges de La Tour*, in «Formes», XVI, 1931, p. 97—100.
W. WEISBACH, *Französische Malerei des XVII Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gemälde*, Berlin, 1932.
Chr. WRIGHT, *Georges de La Tour. A Note on his Early Career*, in «The Burlington Magazine», CXII, 1970, p. 387.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

În text:

ATRIBUIT
LUI GEORGES DE LA TOUR
UN CĂLUGĂR
desen în penișă
19,8 x 14 cm
Paris, Colecția Fabius

ALBRECHT DÜRER
MELANCOLIA I
1514
gravură în metal
23,9 x 16,8 cm

În afara textului:

1. BĂTRÎNĂ
către 1616—1620
ulei pe pânză
90,5 x 59,5 cm
San Francisco,
De Young Memorial Museum (Oakes)
2. SFÎNTUL IUDA TADDEUS
către 1620
ulei pe pânză
62 x 51 cm
Albi, Musée Toulouse-Lautrec
3. BĂTRÎN
către 1616—1620
ulei pe pânză
90,5 x 59,5 cm
San Francisco,
De Young Memorial Museum (Oakes)
4. CÎNTĂREȚ LA VIELĂ (CU CÎINE)
către 1620
ulei pe pânză
186 x 120 cm
Bergues, Musée Municipal
5. CÎNTĂREȚ LA VIELĂ (CU CÎINE)
detaliu
6. Atribuit lui Georges de La Tour
SFÎNTUL IERONIM CITIND
către 1620
ulei pe pânză
122 x 93 cm
Paris, Luvru
- 7—8. SFÎNTUL IERONIM CITIND
detalii
9. SFÎNTUL IACOB CEL TÎNĂR
către 1620
ulei pe pânză
66 x 54 cm
Albi, Musée Toulouse-Lautrec
10. CÎNTĂREȚ LA VIELĂ
detaliu
11. CÎNTĂREȚ LA VIELĂ
către 1620
162 x 105 cm
Nantes, Musée des Beaux-Arts
12. SFÎNTUL IERONIM (CU PĂLĂRIA DE CARDINAL)
către 1630
ulei pe pânză
153 x 106 cm
Stockholm, Nationalmuseum
13. SFÎNTUL IERONIM (CU PĂLĂRIA DE CARDINAL)
detaliu
14. SFÎNTUL IERONIM (CU AUREOLĂ)
către 1630—1635
ulei pe pânză
157 x 100 cm
Grenoble, Musée des Beaux-Arts
- 15—16. SFÎNTUL IERONIM (CU AUREOLĂ)
detalii
17. GHICITOAREA
către 1633—1639
ulei pe pânză
102 x 123 cm
New York, Metropolitan Museum
- 18—19. GHICITOAREA
detalii
20. GÎLCEAVA LĂUTĂRIILOR
către 1625—1630
ulei pe pânză
94,4 x 141,2 cm
Malibu (California), Paul Getty Museum
21. TRIȘORUL CU AS DE CARO
detaliu
22. TRIȘORUL CU AS DE CARO
către 1635—1640
ulei pe pânză
106 x 146 cm
Paris, Luvru
23. TRIȘORUL CU AS DE CARO
detaliu

24. TRIȘORUL CU AS DE TREFLĂ
către 1635—1640
ulei pe pânză
104 x 154 cm
Geneva, Colecție particulară
25. TRIȘORUL CU AS DE TREFLĂ
detaliu
26. «MAGDALENA TERFF»
detaliu
27. «MAGDALENA TERFF»
către 1640—1645
ulei pe pânză
128 x 94 cm
Paris, Luvru
28. «MAGDALENA WRIGHTSMAN»
către 1640
ulei pe pânză
134 x 92 cm
New York, Wrightsman Collection
29. «MAGDALENA WEIGHTSMAN»
detaliu
30. MAGDALENA (CU OPAIT)
către 1640
ulei pe pânză
118 x 90 cm
Franța, Colecție particulară
31. «MAGDALENA FABIUS»
către 1645
ulei pe pânză
113 x 93 cm
Paris, Collection Fabius
32. «MAGDALENA FABIUS»
detaliu
33. SFÎNTUL IOSIF TÎMLAR
detaliu
34. SFÎNTUL IOSIF TÎMLAR
către 1640—1645
ulei pe pânză
137 x 101 cm
Paris, Luvru (Donăția Moor Turner)
35. TÎNĂR SUFLÎND ÎNTR-UN TĂCIU-NE
(copie de epocă după Georges de La Tour)
către 1645—1648
ulei pe pânză
77 x 68 cm
Nancy, Musée Historique Lorrain
36. NOUL NĂSCUT
detaliu
37. NOUL NĂSCUT
către 1645—1648
ulei pe pânză
76 x 91 cm
Rennes, Musée des Beaux-Arts
38. NOUL NĂSCUT
detaliu
39. SCENĂ DE PLATĂ
1641 (sau 1642?)
ulei pe pânză

- 99 x 152 cm
LVOV, Galeria Națională de pictură
40. SFÎNTUL IOSIF DORMIND
către 1645
ulei pe pânză
93 x 81 cm
Nantes, Musée des Beaux-Arts
41. SFÎNTUL IOSIF DORMIND
detaliu
42. FEMEIA CU PURICELE
către 1645—1650
ulei pe pânză
120 x 90 cm
Nancy, Musée Historique Lorrain
43. FEMEIA CU PURICELE
detaliu
44. BĂIAT SUFLÎND ÎNTR-UN TĂCIU-NE
către 1640
ulei pe pânză
61 x 51 cm
Dijon, Musée des Beaux-Arts
45. FETIȚĂ CU VAS DE JĂRATEC
către 1645
ulei pe pânză
67 x 55 cm
S.U.A., Colecție particulară
46. IOV BATJOCORIT DE NEVASTA LUI
detaliu
47. IOV BATJOCORIT DE NEVASTA LUI
către 1650
ulei pe pânză
145 x 97 cm
Epinal, Musée Départemental des Vosges
48. DESCOPERIREA TRUPULUI SFÎNTULUI ALEXIS
detaliu
către 1648
ulei pe pânză
158 x 115 cm
Nancy, Musée Historique Lorrain
49. SFÎNTUL SEBASTIAN ÎNGRIJIT DE CUVIOASA IRINA
detaliu
50. SFÎNTUL SEBASTIAN ÎNGRIJIT DE CUVIOASA IRINA
1649 (?)
ulei pe pânză
167 x 130 cm
Brogie, Biserica parohială (proprietatea Comunei Bois-Anzeray)
- 51—52. SFÎNTUL SEBASTIAN ÎNGRIJIT DE CUVIOASA IRINA
detalii
53. Georges de La Tour și atelierul său
SFÎNTUL FRANCISC ÎN EXTAZ
detaliu

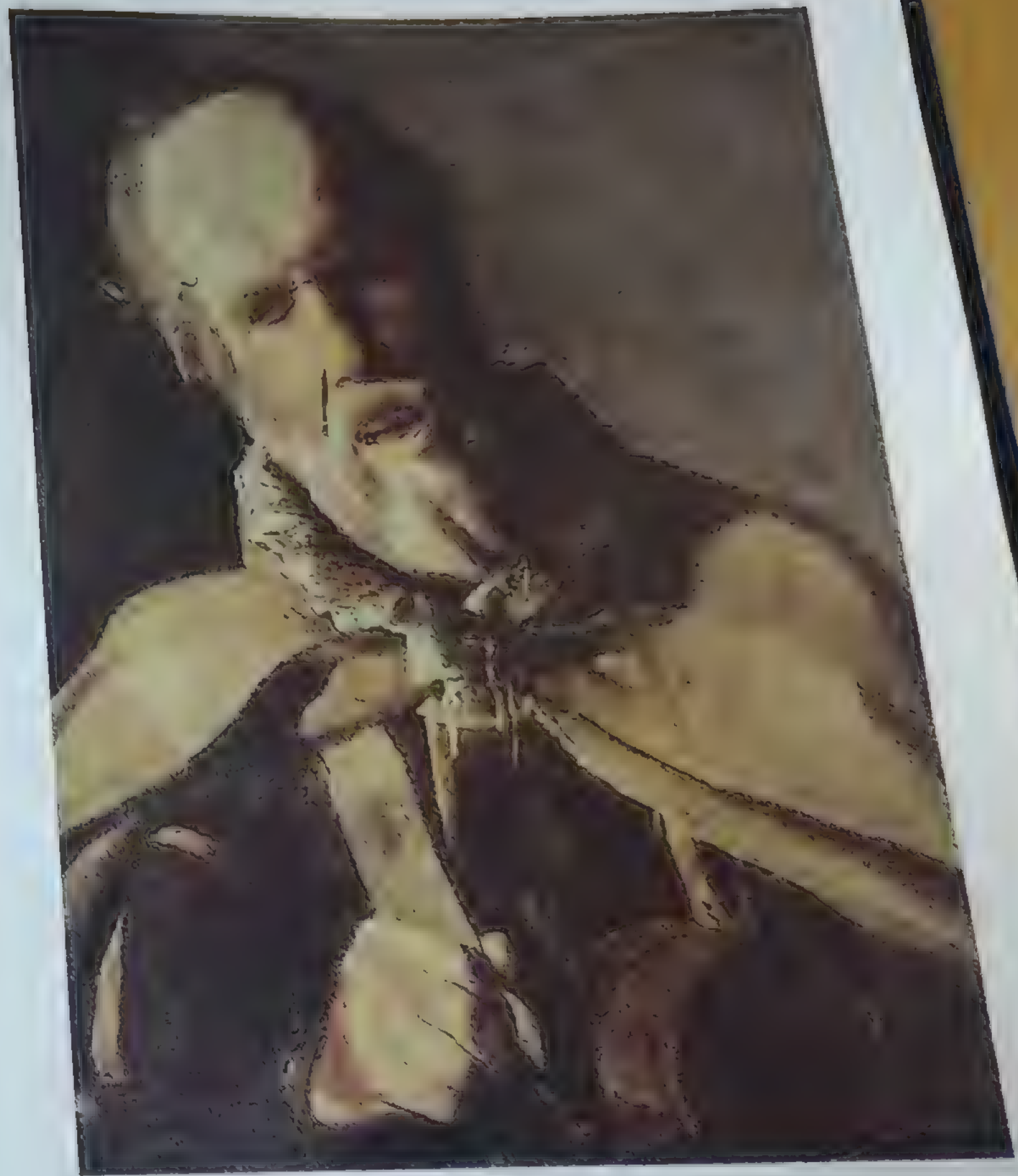
1. The first part of the report
 2. The second part of the report
 3. The third part of the report
 4. The fourth part of the report
 5. The fifth part of the report
 6. The sixth part of the report
 7. The seventh part of the report
 8. The eighth part of the report
 9. The ninth part of the report
 10. The tenth part of the report

1. The first part of the report
 2. The second part of the report
 3. The third part of the report
 4. The fourth part of the report
 5. The fifth part of the report
 6. The sixth part of the report
 7. The seventh part of the report
 8. The eighth part of the report
 9. The ninth part of the report
 10. The tenth part of the report

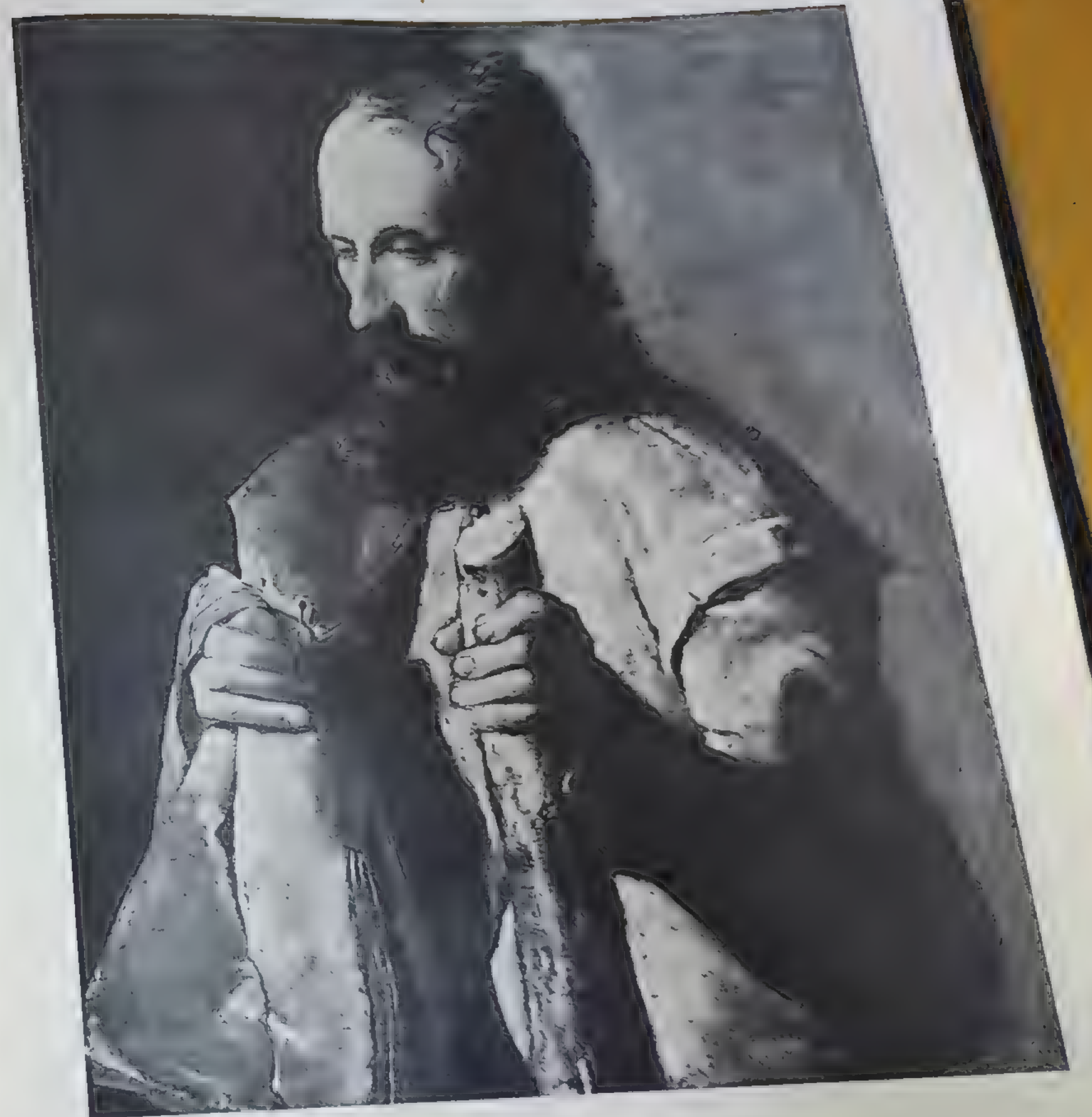
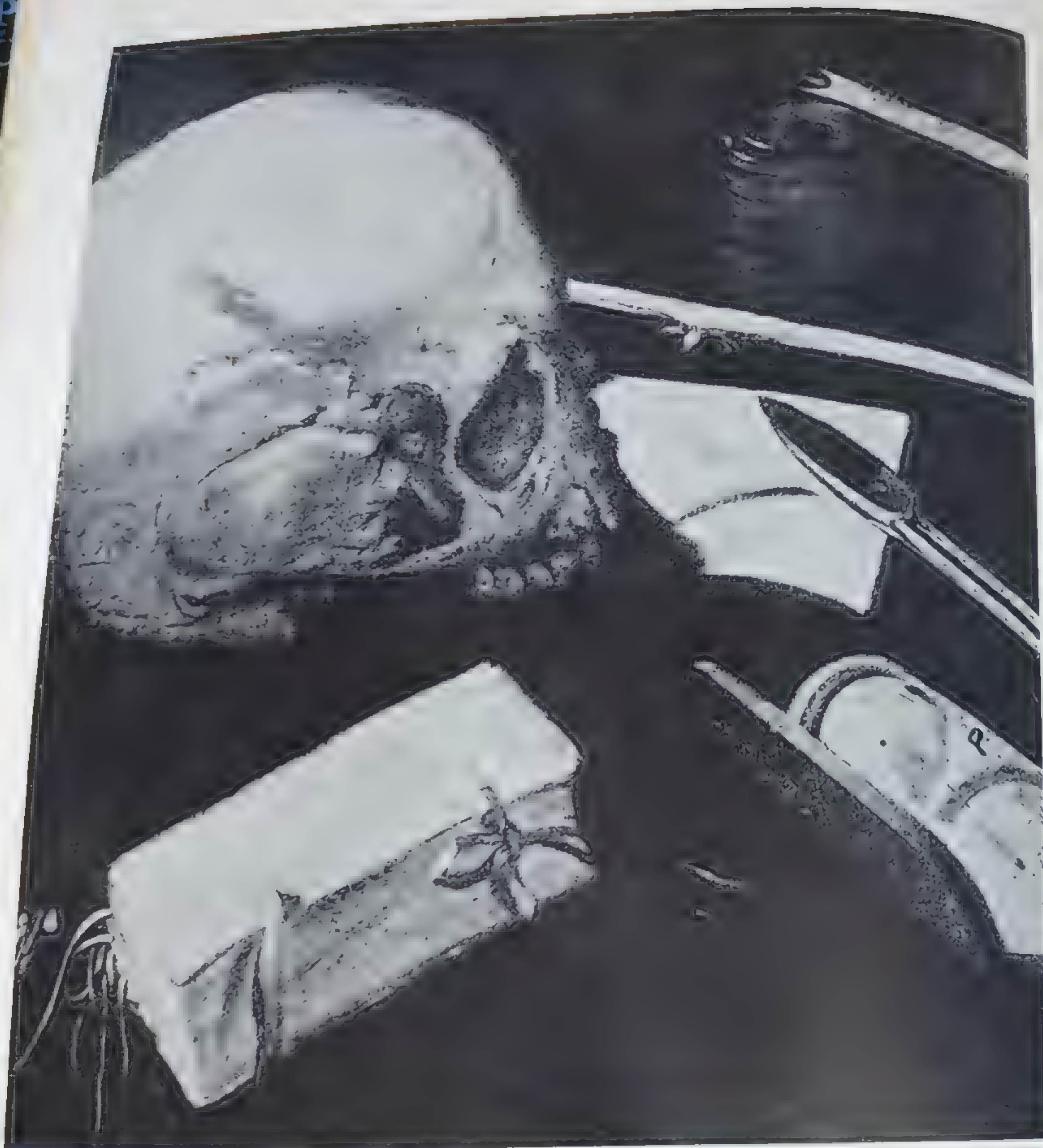
REPRODUCED





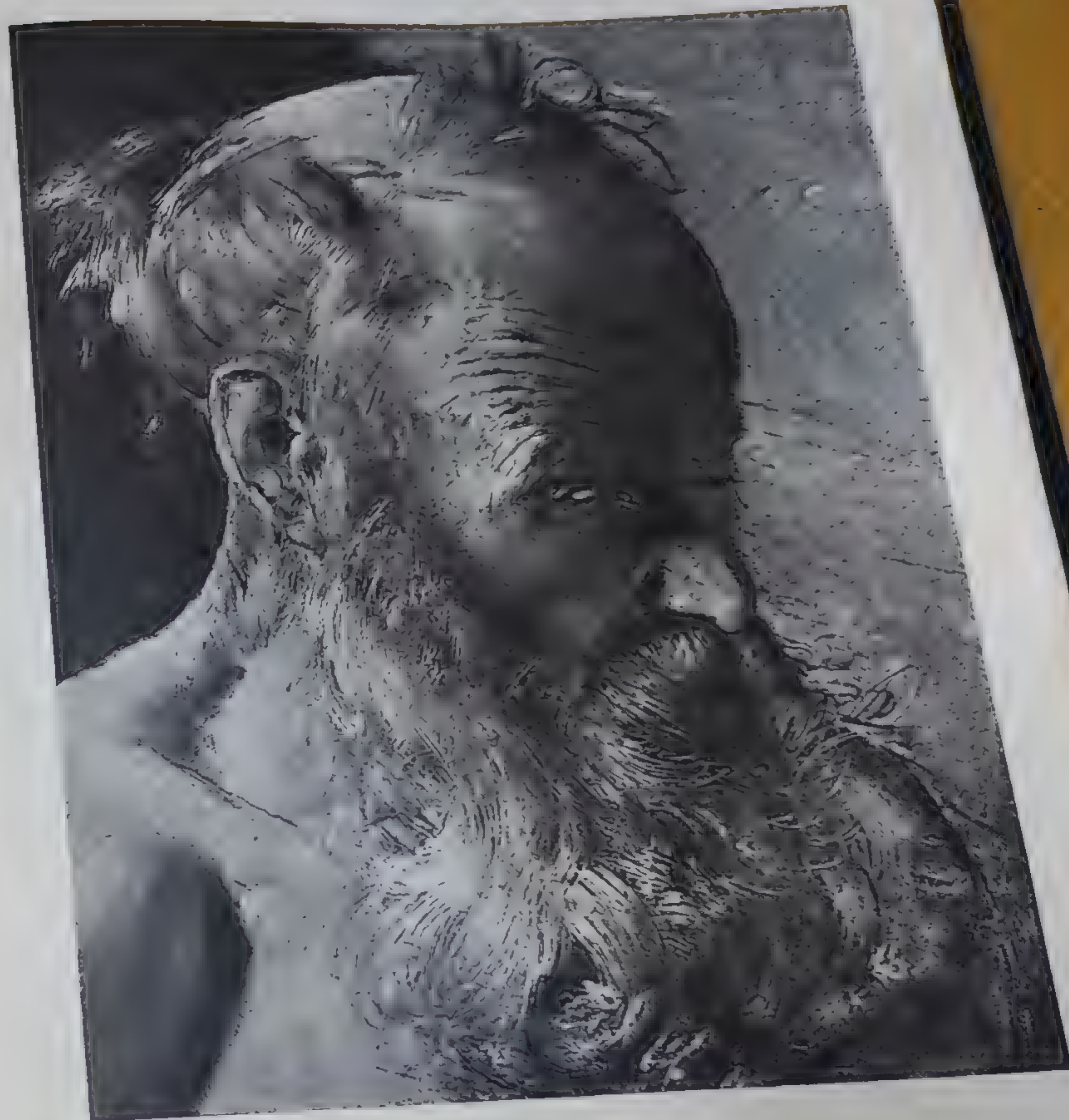
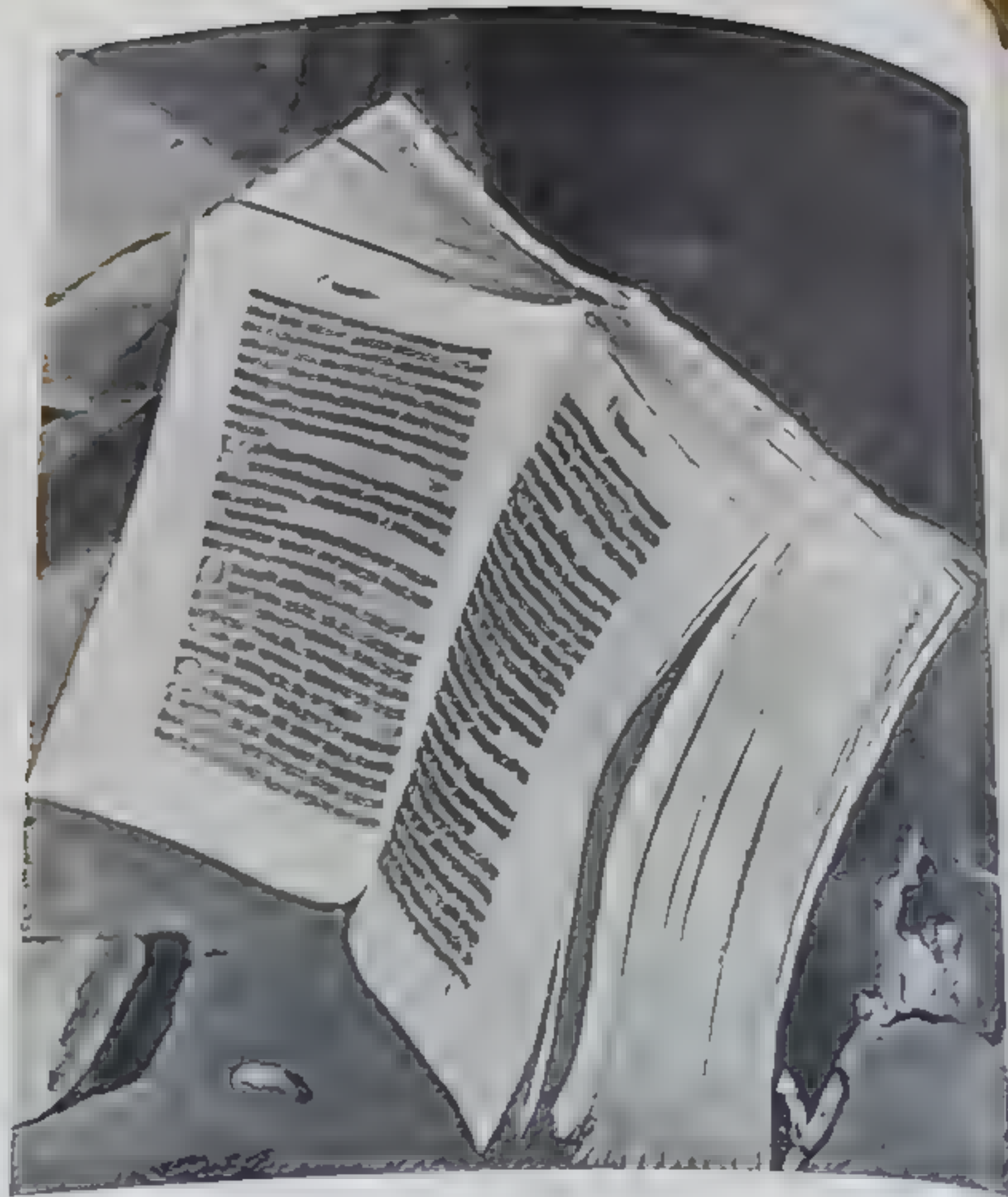
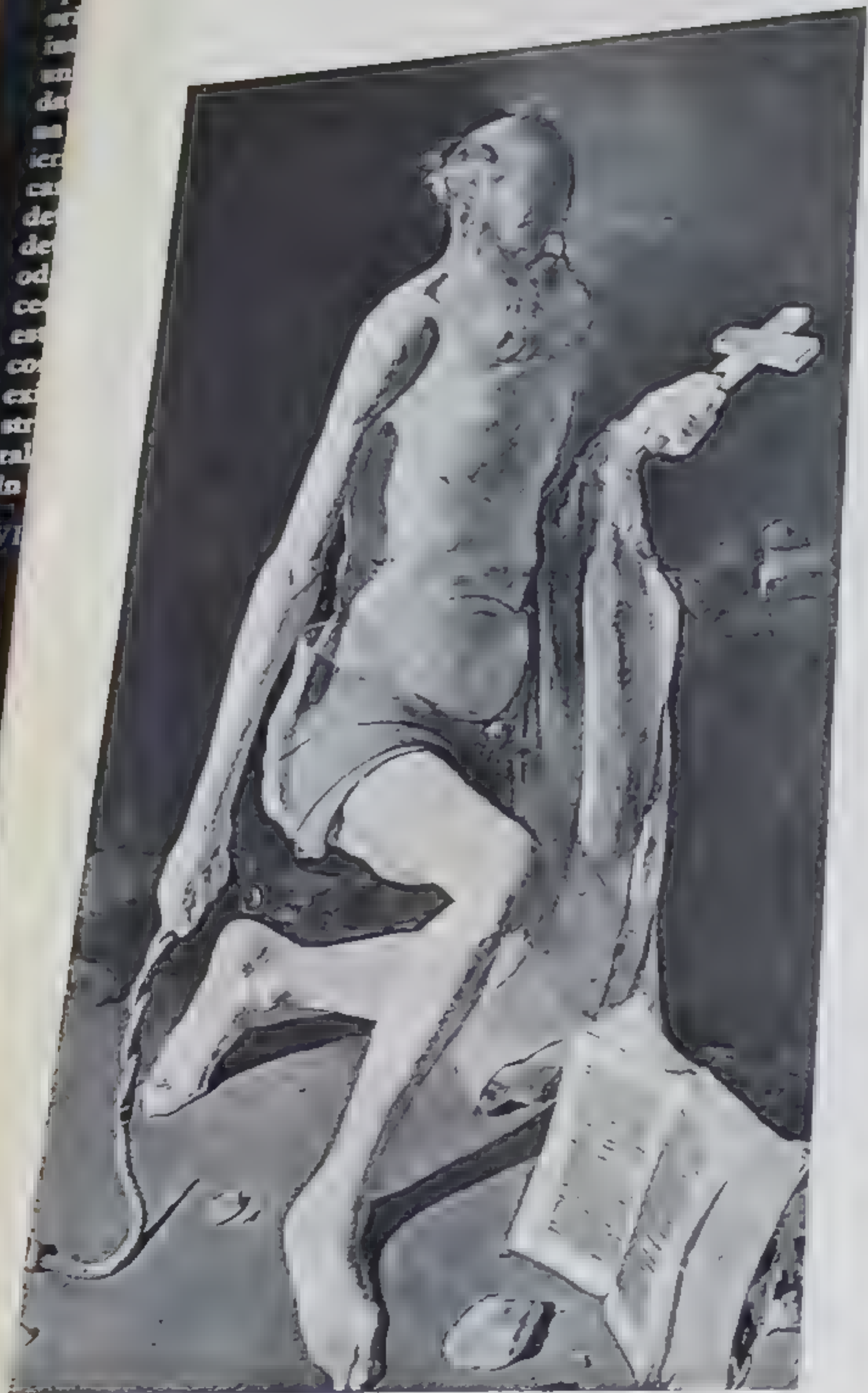


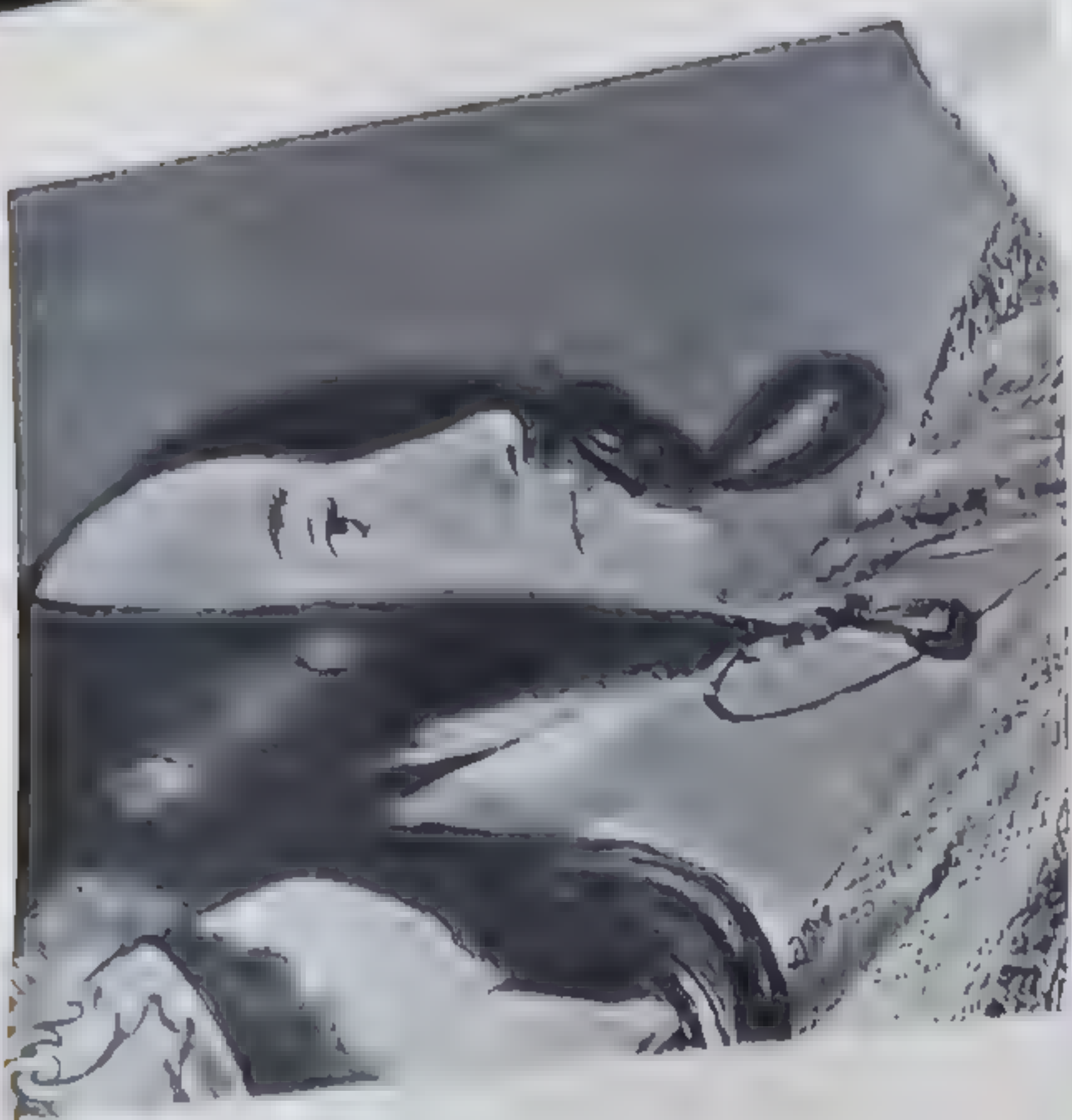










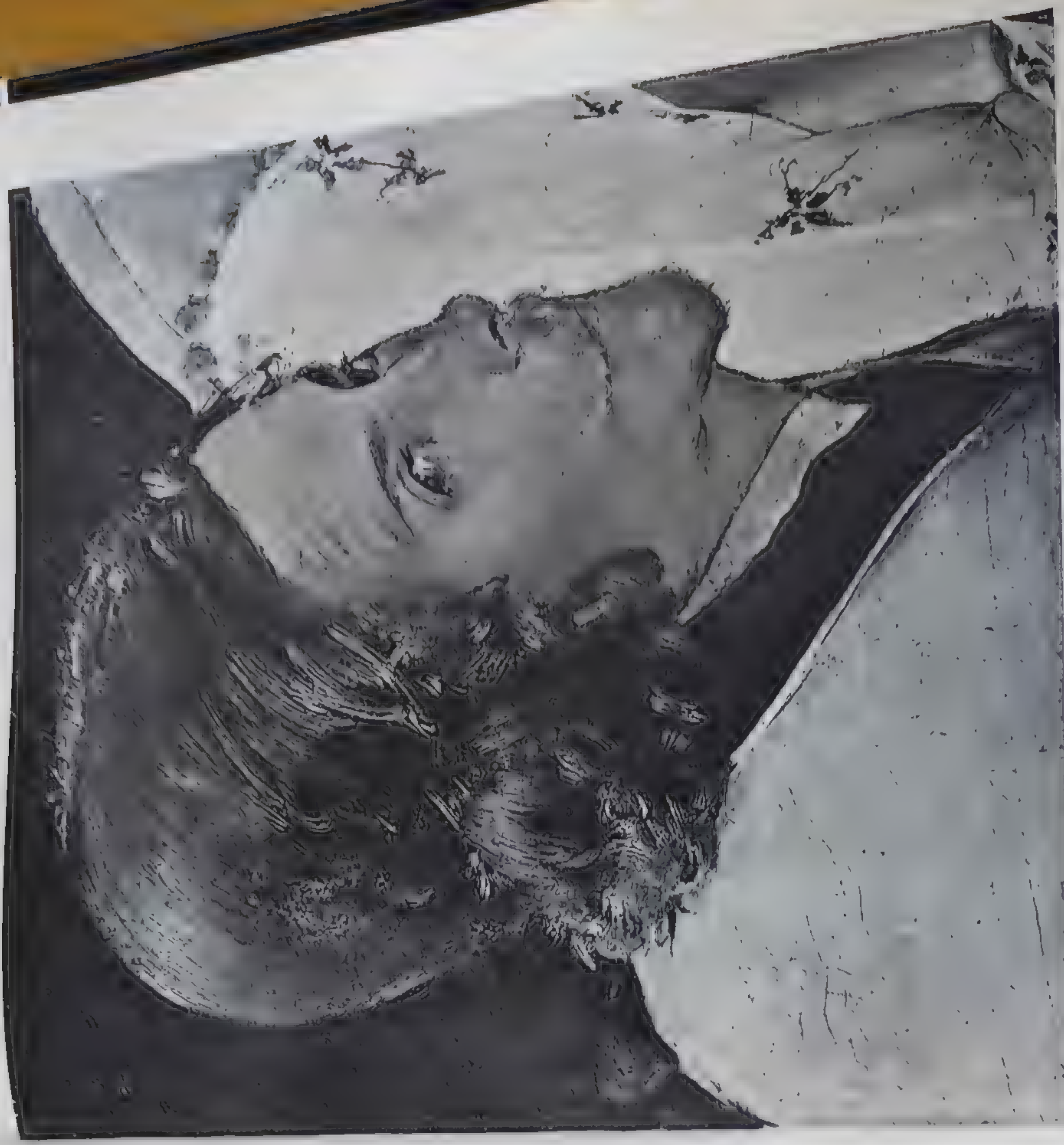






Le Livre de la Vieille

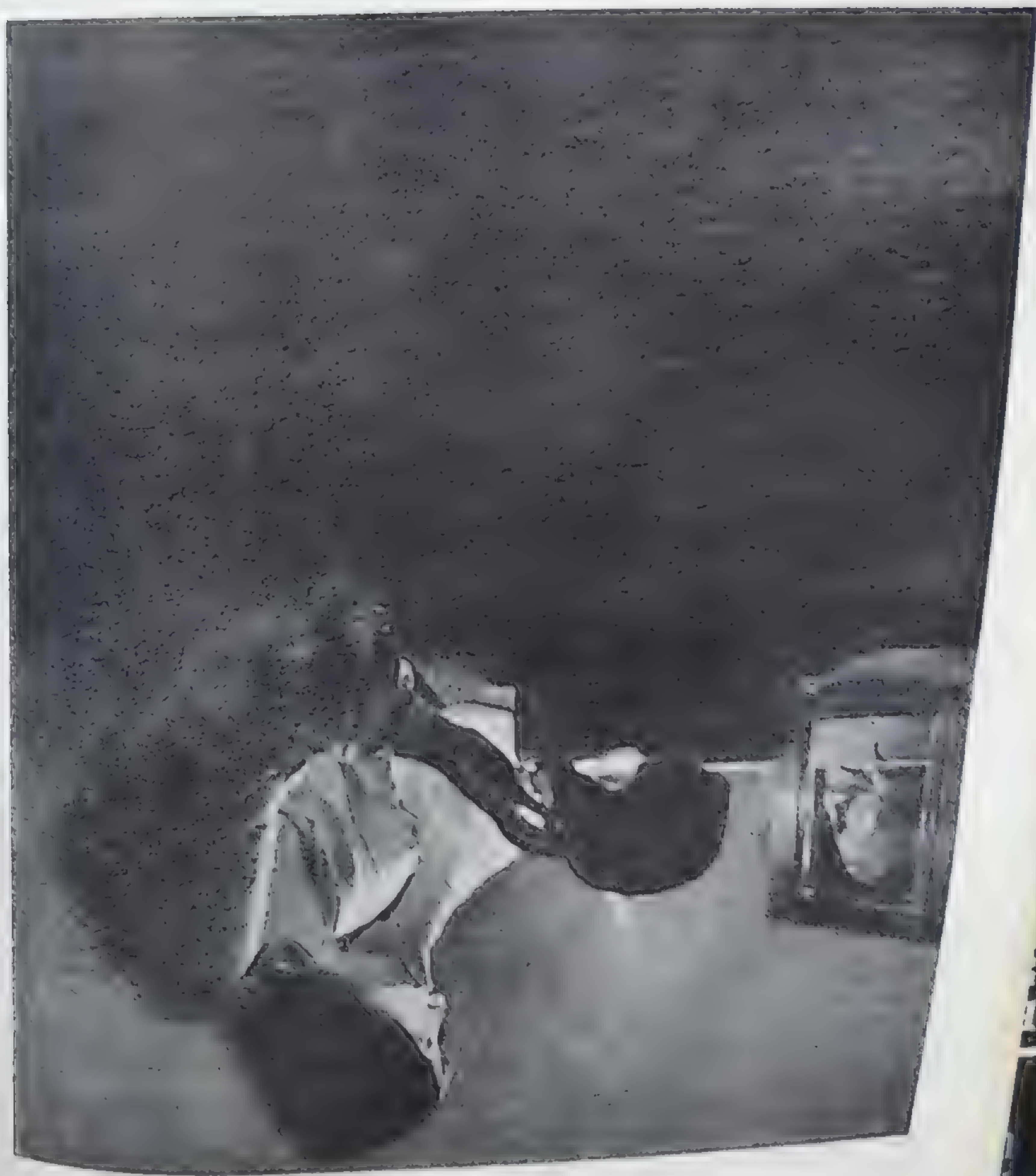
Le Livre de la Vieille



100-101-102-103-104-105-106-107-108-109-110-111-112-113-114-115-116-117-118-119-120-121-122-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-133-134-135-136-137-138-139-140-141-142-143-144-145-146-147-148-149-150-151-152-153-154-155-156-157-158-159-160-161-162-163-164-165-166-167-168-169-170-171-172-173-174-175-176-177-178-179-180-181-182-183-184-185-186-187-188-189-190-191-192-193-194-195-196-197-198-199-200







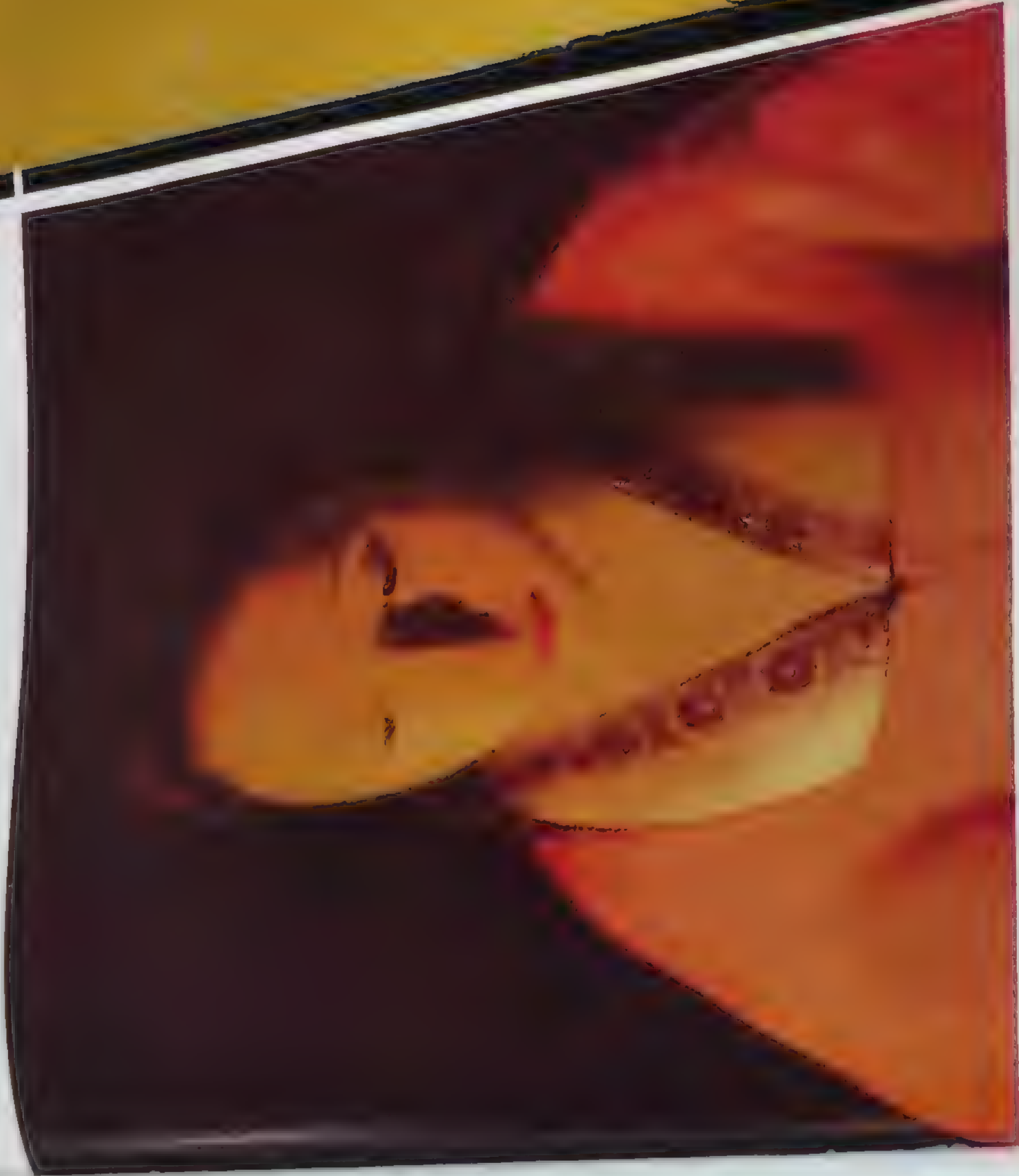


35 Sfântul Iosif timplar, *detaliu*
41 Sfântul Iosif timplar

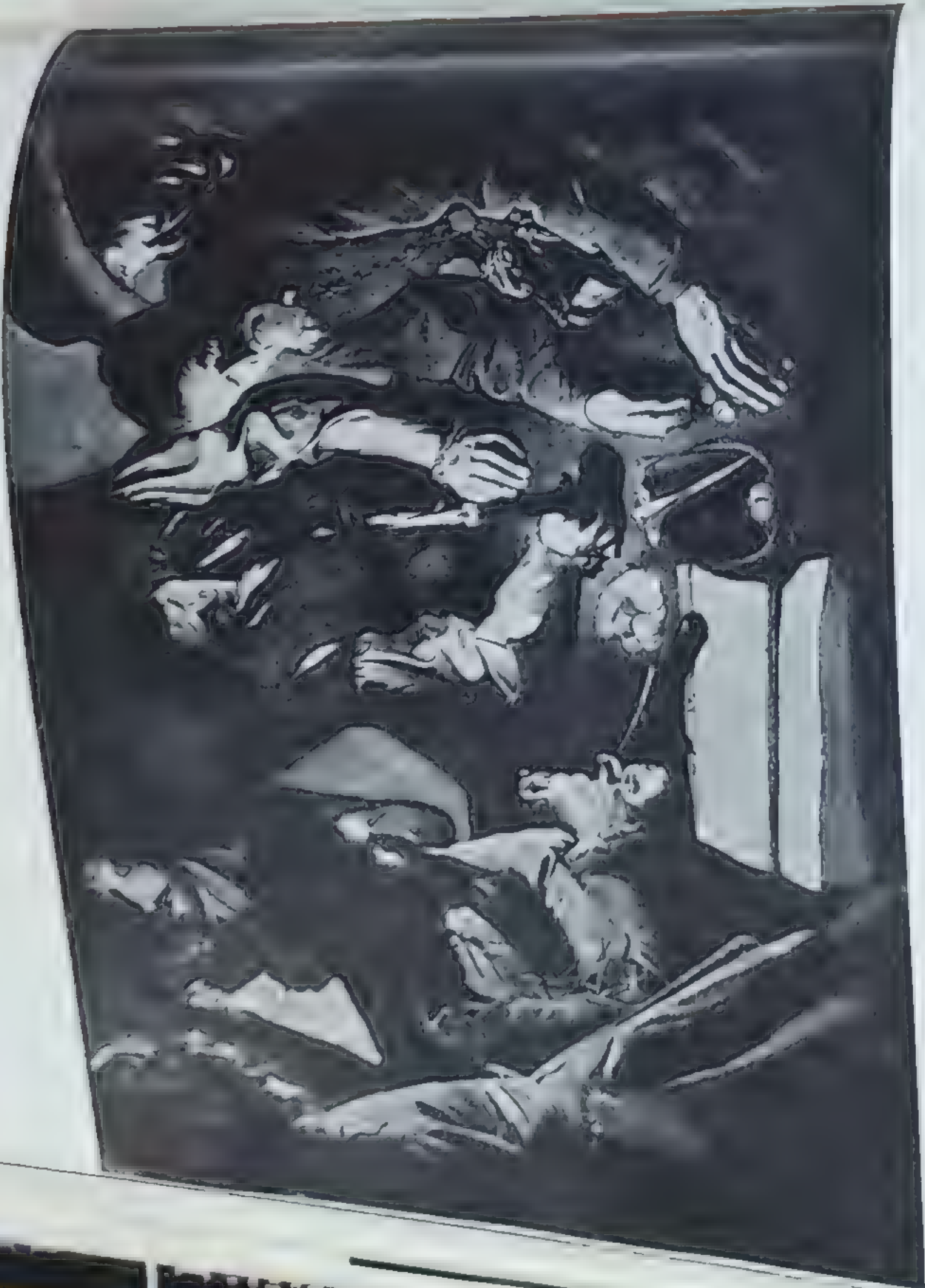




to have shed me to a
to have shed me to a

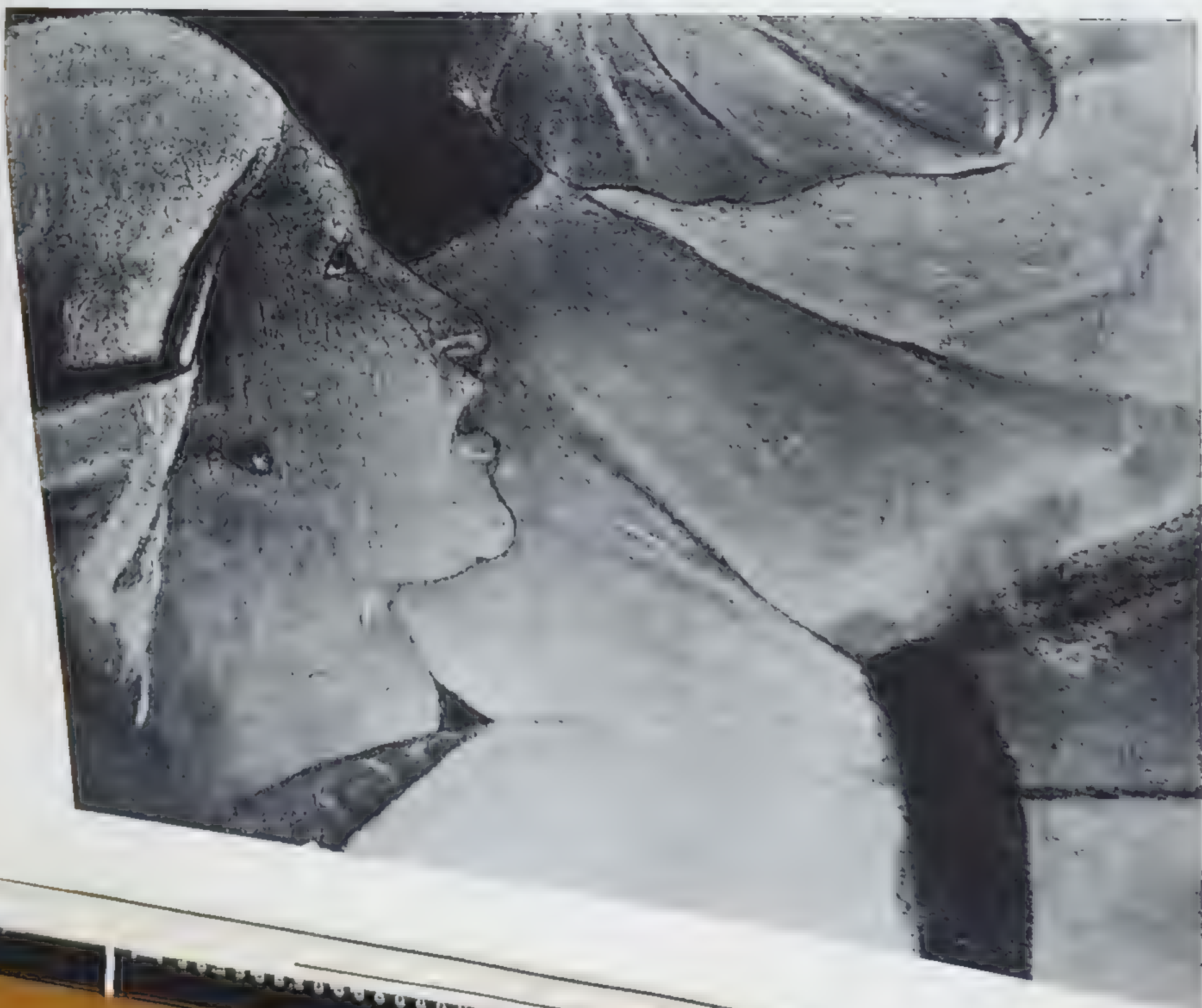
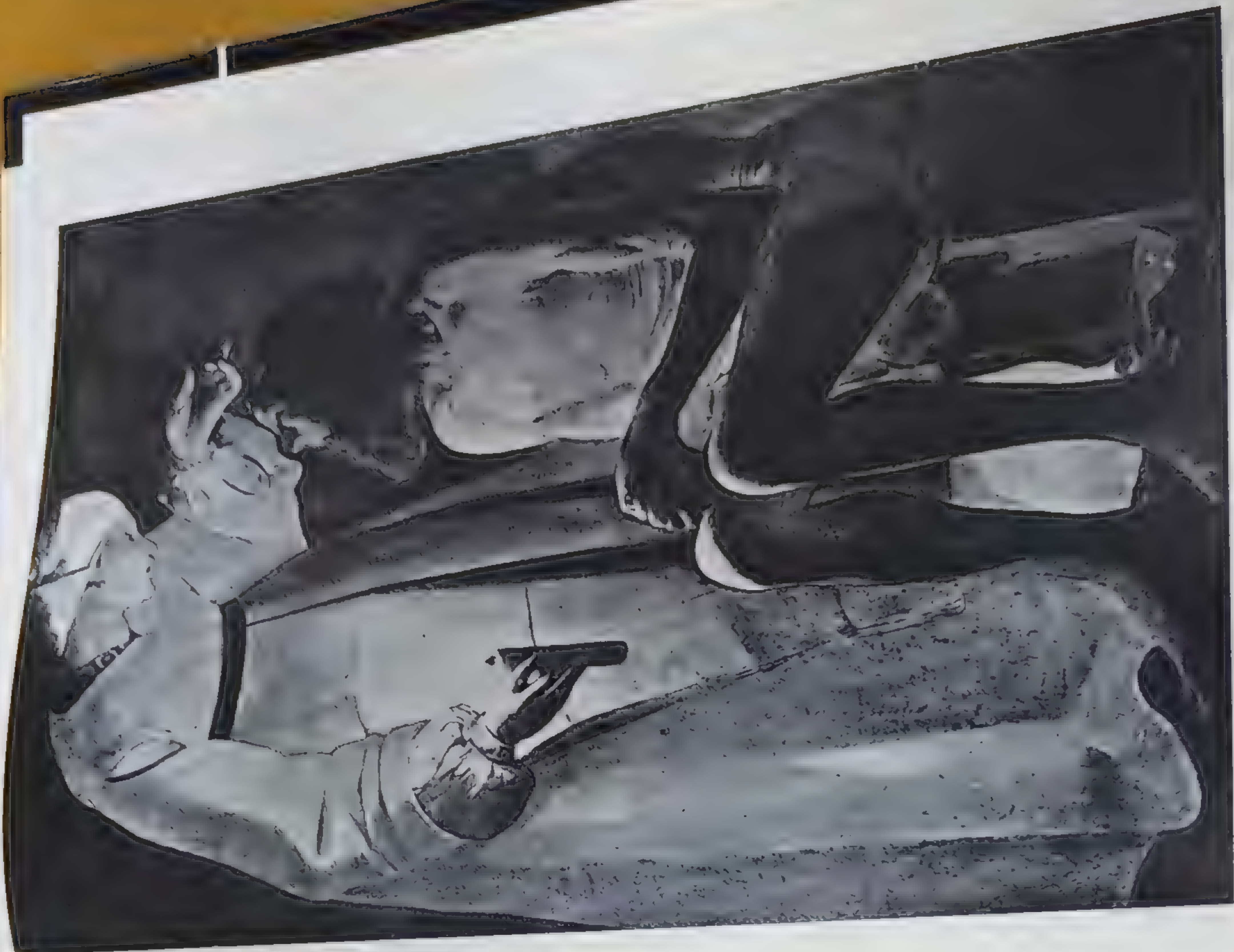


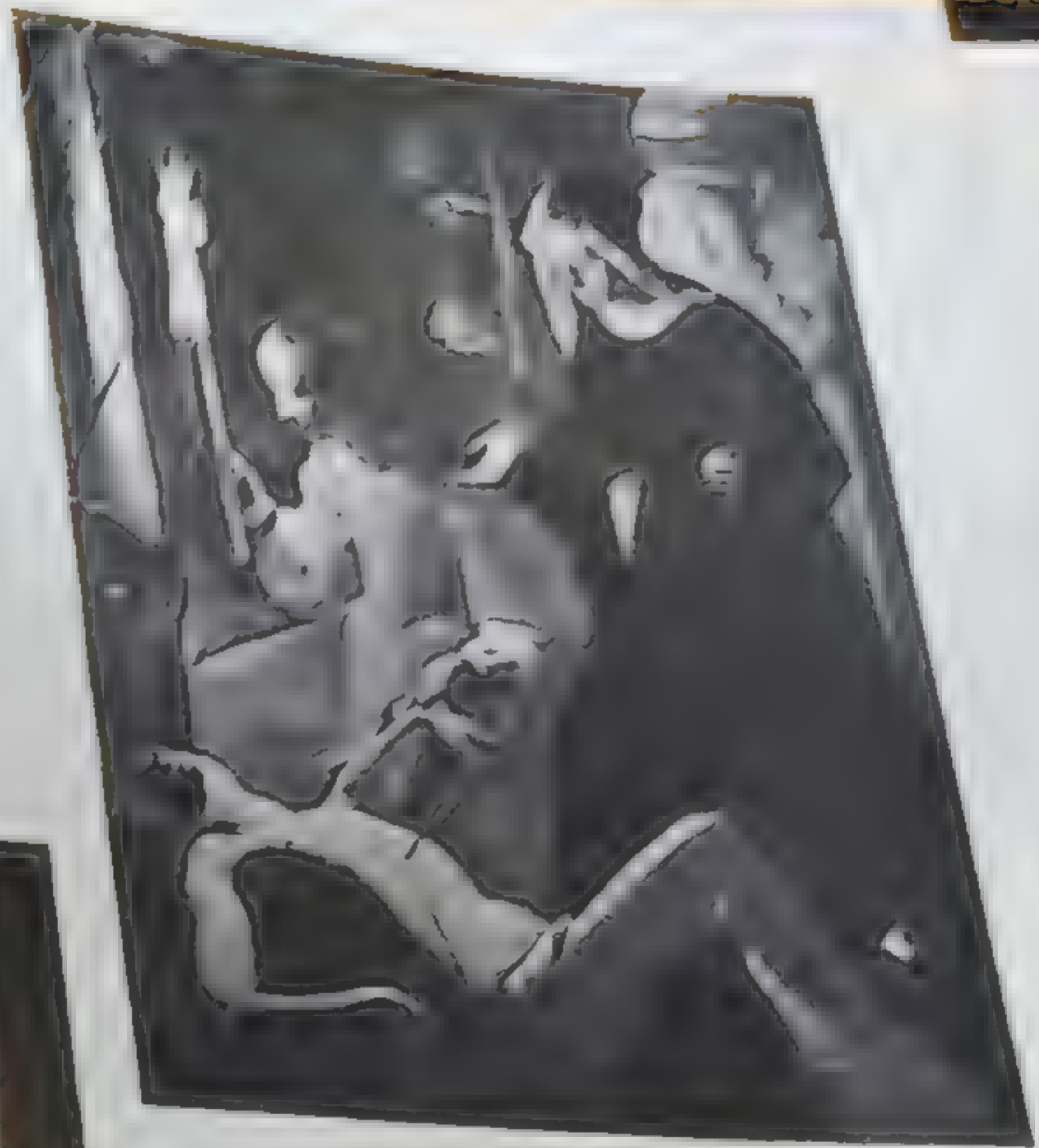
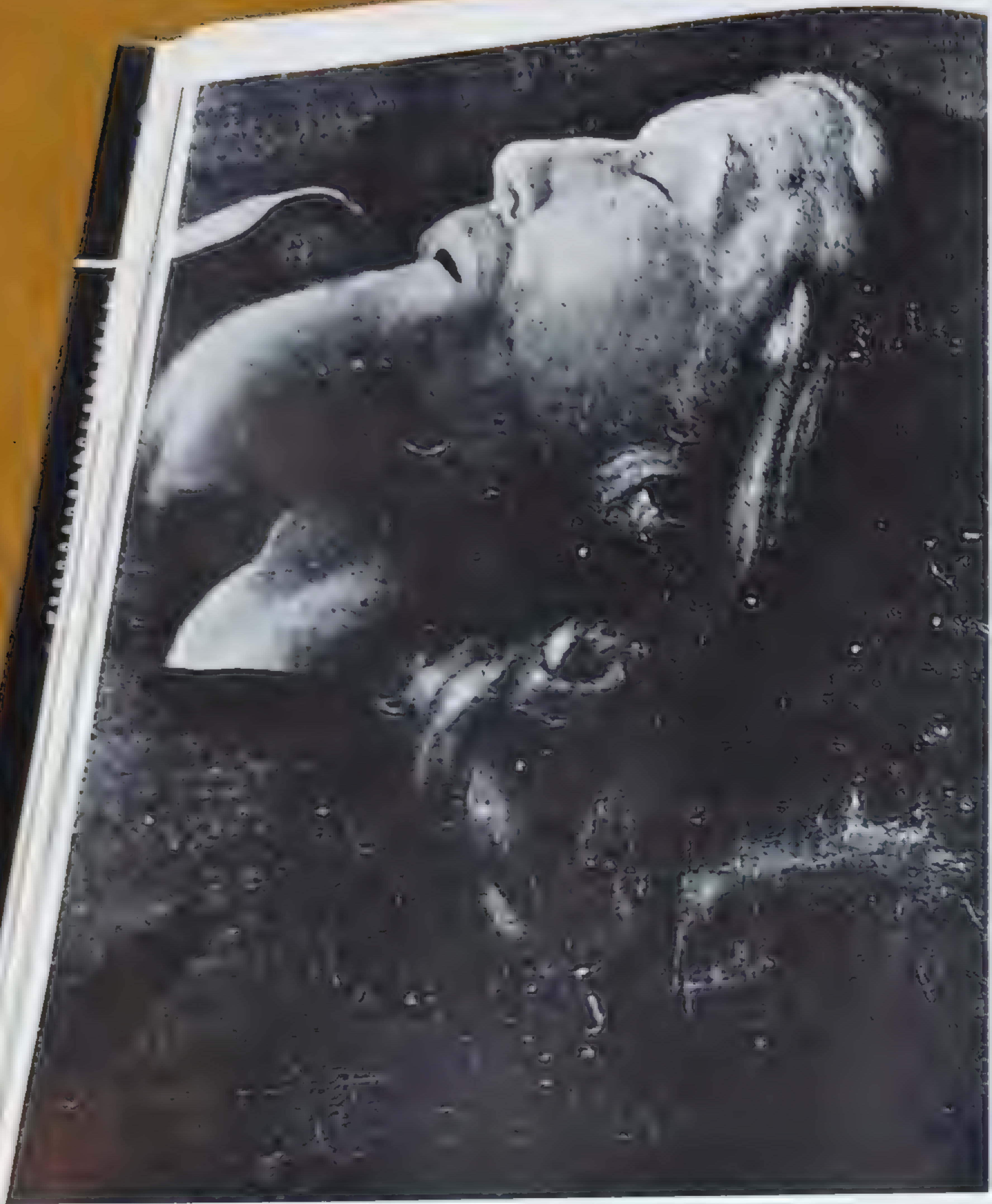












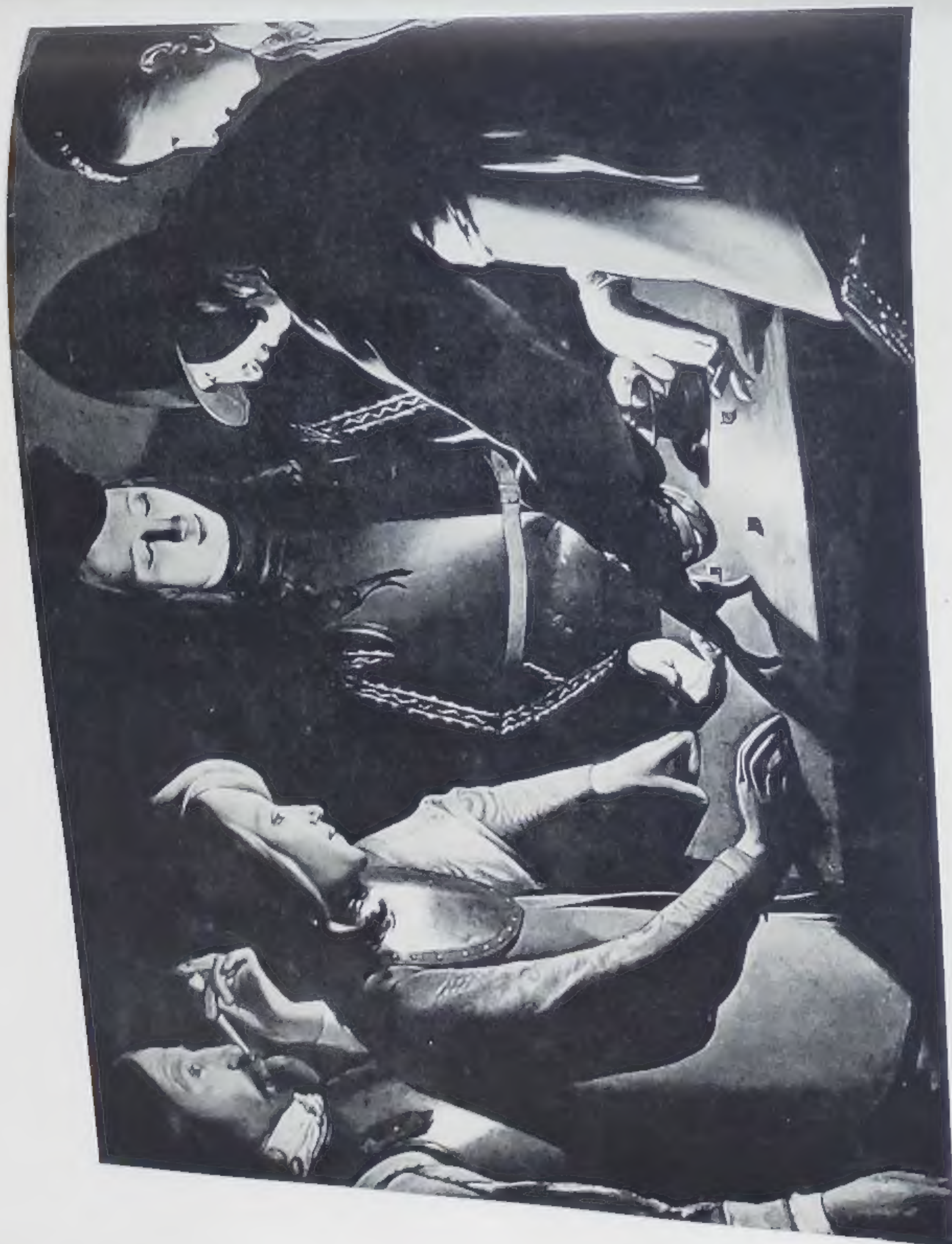




56. Jucătorii de zaruri, *detaļu*



55. *Gorges de La Tour et Eléazar de La Tour (1)*, Jucătorii de zaruri

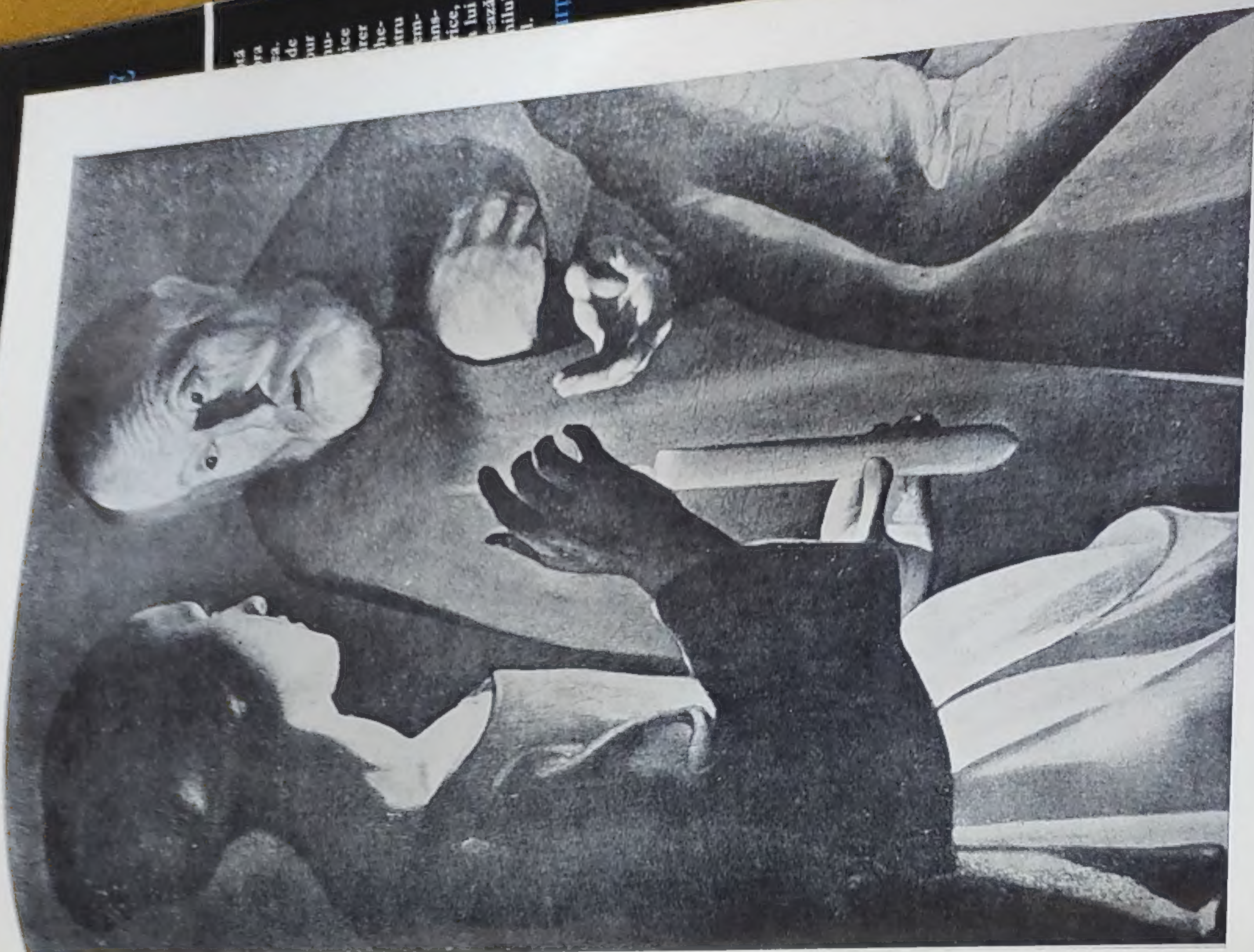


88. Leqshena Shtimuloi Petros

59-60. Leqshena Shtimuloi Petros, detaj



...ă
...ra
...pa.
...de
...ur
...u-
...ice
...er
...he-
...tru
...em-
...ans-
...rice,
...a lui
...cază
...hilul
...i.
...ITĂ



CLASICII PICTURII UNIVERSALE

VICTOR IERONIM STOICHITĂ

Strădania pictorului se îndreaptă asupra vieții concrete, asupra relativ-supremului: divinul din ea. Asupra psihologiei. Figurile de sfinți ale lui Georges de La Tour vor fi, așadar, asemeni celor ale mentorilor de rînd, studii fizionomice și psihologice. Așa cum la Dürer reprezentarea celor patru evanghelisti prilejuia ilustrarea « celor patru temperamente », așa cum la Rembrandt tipurile fizionomice se transformă imediat în personaje istorice, printr-un proces similar, pictura lui Georges de La Tour cumulează « genul » cu « exemplarul », umilul cu divinul, profanul cu sacral.